Münster. 1928, N. 3 Phil. Diss.

Germanistik

Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster in Westfalen

vorgelegt von

Marie Braeker
aus Haspe in Westf.

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Februar 1927.

Dekan: Herr Prof. Dr. von Salis
Referent: Herr Prof. Dr. Schwering

Druck: Buchdruckerei und Verlagsanstalt C. Hinnerwisch, Hagen i. Westfalen.
1928

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
Vorwort.	Zur Aufgabe und Methode.	I—II
1. Kapitel.	Körners Stellung zur zeitgenössischen Philosophie.	1—10
2. Kapitel.	Das Schöne.	
	1. Das Schöne und das Vollkommene	11—23
	2. Das Schöne und Charakteristische	23—25
	3. Die Bedeutung des „Kallias" für Körners Aesthetik	26—27
3. Kapitel.	Die Kunst.	
	1. Wesen und Wert der Kunst	28—39
	2. Die Kunst und die Antike	39—47
4. Kapitel.	Der Künstler.	
	1. Das Wesen des Künstlers	48—55
	2. Die Bedeutung der Kritik für den Künstler	55—63
5. Kapitel.	Das Kunstwerk.	
	1. Die innere Form	64—72
	2. Die äußere Form	72—77
6. Kapitel.	Die Gattungen der Kunst.	78—97
Zusammenfassung.		97—98

Verzeichnis der benutzten Literatur.

A. Quellen.

F. Th. Bratranek: Ch. G. Körner (Körners Briefwechsel mit Goethe), Goethe-Jahrbuch IV, 300—315.

Rudolf Brockhaus: Theodor Körner, Leipzig, 1891.

Fr. Cl. Ebrard: Körnerreliquien, Zeitschr. f. Bücherfreunde V 158 fg.

K. Elze: Vermischte Blätter aus Briefen der Familie Körner, Köthen, 1875.

Ludwig Geiger*: Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, Stuttgart und Berlin, 1893—95.

Karl Goedeke: Schillers Briefwechsel mit Körner, Leipzig, 1874.

Goethe: Gesammelte Werke, Weimarer Sophienausgabe.

W. Gräf und A. Leitzmann: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Leipzig, 1912.

Julius Haarhaus: Deutsche Freimaurer zur Zeit der Befreiungskriege (enthält Körners Logenreden), Jena, 1913.

Karl Hase: Karoline v. Wolzogens literarischer Nachlaß, Leipzig, 2. Aufl., 1867 (Breitkopf u. Härtel).

Höhne: Zur Biographie und Charakteristik Ad. Müllners, Programm des Gymnasiums Wohlau, 1875 (Aus Körners Briefen an Ad. Müllner).

Wilhelm v. Humboldt: Gesammelte Werke, im Auftrage der preuß. Akademie der Wissenschaften hsg. von A. Leitzmann.

Fritz Jonas**: Ansichten über Aesthetik und Literatur von Wilh. v. Humboldt; seine Briefe an Körner, Berlin, 1880.
Vgl. als Nachtrag „Deutsche Rundschau". Nov. 1888.

Im. Kant: Kritik der Urteilskraft, hsg. von Karl Vorländer, Leipzig, Verlag Meiner.

Chr. G. Körner***: Gesammelte Schriften, hsg. von Adolf Stern, Leipzig, 1881.

Josef Körner: Briefe an und von Friedrich und Dorothea Schlegel, Berlin, 1926.

Albert Leitzmann: Briefwechsel zwischen Schiller und W. v. Humboldt, Stuttgart und Tübingen, 1903.

Albert Leitzmann: 3 Briefe Körners an W. v. Humboldt, „Euphorion" XII 792 fg.

Karl Philipp Moritz: Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, Deutsche Literatur-Denkmale Nr. 31.

Schiller: Gesammelte Werke, hsg. von K. Goedeke.

Schiller: Aesthetische Schriften mit Einleitung und Anmerkungen, hsg. von O. Walzel, Cottasche Säkularausg. Bd. 11 u. 12.

---

* Nach dieser Ausgabe, als der vollständigsten aller bisher erschienenen, wurde zitiert.

** Zitiert als „Jonas".

*** Zitiert als „Stern".

Friedrich Schlegel*: Jugendschriften, hsg. von Jakob Minor, Wien, 1882.
Adolf Stern: Chr. G. Körner und J. G. Göschen, „Grenzboten", 1881. Nr. 3 und 4.
L. Urlichs: Charlotte v. Schiller und ihre Freunde, Stuttg. 1865.
O. Walzel: Briefe Friedr. Schlegels an seinen Bruder Aug. Wilhelm, 1890.
Albert Weber: Briefe der Familie Körner, „Deutsche Rundschau" IV, 9 und 10.
Augusta Weldler-Steinberg**: Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen, Leipzig, 1910.
Adolf Wolff: Leben und Werke Theodor Körners, Berlin, 1858.

B. Darstellungen.

Karl Berger: Die Entwicklung von Schillers Aesthetik, Weimar, 1894.
Th. W. Danzel: Gesammelte Aufsätze, Leipzig, 1855.
Max Dessoir: K. Ph. Moritz als Aesthetiker, Dissert. Berlin, 1889.
Kuno Fischer: Schiller als Philosoph, Schillerschriften 2. Reihe, Bd. 3 u. 4, Heidelberg, 1882.
O. Harnack: Körners kritische Mitarbeit an Schillers Werken, „Preuß. Jahrbücher." Bd. 65.
O. Harnack: Die klassische Aesthetik der Deutschen, Leipzig, 1894.
Rudolf Haym: Wilh. v. Humboldt, Berlin, 1856.
Friedrich Hebbel: Schillers Briefwechsel mit Körner, in den Gesammelten Werken, hsg. von R. M. Werner, Bd. XI.
Fritz Jonas: Chr. G. Körner, Berlin, 1882.
Kohler: Grundformen von Goethes Aesthetik, Dissert. München, 1922.
Eugen Kühnemann: Kants und Schillers Begründung der Aesthetik, München, 1895.
Peschel und Wildenow: Theodor Körner und die Seinen, Leipzig, 1898.
H. Pröhle: Abhandlungen über Goethe, Schiller, Bürger und einige ihrer Freunde, Potsdam, 1889.
Edward Schröder: Vom jungen Schiller, Nachrichten der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften, Philolog.-histor. Klasse, 1904, Heft 2.
R. Sommer: Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller, Würzburg, 1892.
Speidel-Wittmann: Bilder aus der Schillerzeit, Stuttgart, 1885.
Heinrich v. Stein: Die Entstehung der neueren Aesthetik, Stuttgart, 1886.
Karl Tomaschek: Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft, Wien, 1862.
O. Walzel: Deutsche Romantik, Leipzig, 1912.
O. Walzel: Die Sprache der Kunst, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd. 1.

---

* Zitiert als „Minor".

** Nach dieser Ausgabe werden Körners Briefe an den Sohn zitiert, soweit nichts anderes angegeben ist.

Hier nicht aufgeführte Werke, die gelegentlich benutzt wurden, finden sich mit vollständiger Titelangabe im Text.

Rechtschreibung und Zeichensetzung wurden durchgehends den heute geltenden Regeln angepaßt, sprachliche Eigentümlichkeiten wie ahnden, fodern jedoch beibehalten.

Vorwort.

Zur Aufgabe und Methode.

Schon mehrfach ist Ch. G. Körner zum Gegenstand literarischer Untersuchungen gemacht worden. Seine nahen Beziehungen zu einer Reihe der bedeutendsten Männer seiner Zeit sichern ihm das Interesse eines jeden, der sich eingehender mit dem künstlerischen und gesellschaftlichen Leben um die Wende des 18. Jahrhunderts befaßt. In den Biographien Schillers, Goethes, W. von Humboldts, Friedrich Schlegels hat er seinen Platz. Seine menschlich liebenswerte Persönlichkeit steht klar umrissen vor uns. Die von Jonas verfaßte Monographie schildert in allen Einzelheiten den Ablauf seines Lebens und den bewegten Kreis derer, die er an sich zu fesseln wußte. Ueber dem biographisch Interessanten ist aber bisher Körners geistige Wirksamkeit zu kurz gekommen. Und sie war es doch vor allem, die ihm den weitreichenden Einfluß und die große Anziehungskraft verschaffte. Wo sie geschildert worden ist, geschah es fast immer im Hinblick auf seine großen Freunde, vorwiegend auf Schiller oder Humboldt. Nur O. Harnack hat in seinem Buche über die klassische Aesthetik der Deutschen Körners ästhetische Anschauungen in einem eigenen Abschnitt gesondert dargestellt. Da er sich jedoch auf einen kurzen Abriß bechränkt und nur die wichtigsten Gedankengänge Körners herausgreift, so scheint es wünschenswert, die kunstphilosophischen Ideen Körners in ihrer Breite wie in ihrem inneren Zusammenhang darzustellen und ein möglichst deutliches Bild davon zu geben, wie die großen Ideen seiner Zeit sich in diesem Kopfe spiegeln.

Eine besondere Schwierigkeit entsteht dabei aus dem eigentümlichen Charakter des Materials. Abgesehen von einer Aufsatzsammlung, die aber weder umfangreich ist, noch sein Bestes enthält, sind wir für die Kenntnis von Körners Gedankenwelt auf seinen ausgedehnten Briefwechsel angewiesen. An erster Stelle steht seine Korrespondenz mit Schiller, die sich über die Jahre 1785—1805 erstreckt. Es folgt ein schmales Bändchen von Briefen Wilhelm von Humboldts an Körner, aus denen die Antworten Körners zum Teil erschlossen werden können. Von Körners eigenen Briefen an Humboldt sind nur ganz wenige aus den letzten Jahren erhalten. Wir besitzen ferner einen kleinen, aber wertvollen Briefwechsel zwischen Goethe und Körner. Umfangreicher, aber weniger gehaltvoll als die beiden letztgenannten Korrespondenzen ist der Briefwechsel mit seinem Sohne. Endlich haben sich Einzelbriefe von und an Körner in großer Zahl erhalten, unter denen die Briefe Friedrich Schlegels an Körner obenan stehen. Schleiermacher, Karoline von Wolzogen, Charlotte von Schiller, Göschen und Ad. Müllner heben sich aus den Adressaten der übrigen hervor.

Aus diesem vielgestaltigen Material erhalten wir zwar einen unmittelbaren Eindruck von dem Umfang und Reichtum seiner geistigen Welt, aber umso schwerer ist es, ihre innere Einheit zu erkennen. Eine historische Anordnung des Stoffes ist wegen der Lückenhaftigkeit und Zufälligkeit, die mit der Art seiner Ueberlieferung verbunden ist, nicht möglich. Es empfiehlt sich daher, ihn an Hand der großen Gedankenkomplexe zu betrachten, welche das gesamte kunstphilosophische Denken jener Zeit durchziehen. Es sind dies die Fragen nach dem Wesen des Schönen, nach dem Wert der Kunst, ihrer Abgrenzung gegenüber Philosophie, Religion und Natur, nach dem Verhältnis des Modernen zur Antike, die Probleme des Künstlers und seiner Beziehungen zur Umwelt und zum Kunstwerk. Endlich wäre noch die Auffassung von den einzelnen Kunstgattungen zu beleuchten. Innerhalb der einzelnen Abschnitte läßt sich die historische Entwicklung der jeweiligen Ideen leichter verfolgen. Was an Systematik in Körners kunstphilosophischen Erörterungen steckt, wird auf diese Weise ungezwungen hervortreten. Da die ästhetischen Anschauungen Körners zum großen Teil persönlichen Charakter tragen, wie das mit der ungezwungenen Form des Briefes gegeben ist, so werden die Einflüsse und Beziehungen zur zeitgenössischen Aesthetik besonders stark sichtbar werden. Ein einleitendes Kapitel soll zeigen, wie seine Aesthetik in der Philosophie seiner Zeit verwurzelt ist.

1. Kapitel.

Körners Stellung zur zeitgenössischen Philosophie.

Die ersten Aussprüche über Philosophie, die wir von Körner besitzen, sind ein Bekenntnis zu Kant. Es ist seine Kritik über Herders Schrift „Gott", die er, zu einem förmlichen kleinen Aufsatz zusammengefaßt, Schiller auf dessen Bitte[1]) am 19. August 1787 schickte. Da Herders Gespräche eine „Ehrenrettung Spinozas" sein wollen, stellt Körner zunächst dessen System klar und knapp dar. Nach dem Erscheinen von Kants Kritik der reinen Vernunft war der Schlag gegen ein derartiges metaphysisches Gebäude mit den Waffen der Logik nicht mehr schwer zu führen. Herders Beweis, sagt Körner, basiere auf dem Satz vom zureichenden Grunde, der über die Kette der Ursachen hinaus nicht ins Absolute vordringen könne. Originaler ist schon, was Körner vom ethischen Standpunkt aus einzuwenden hat. Herders ganzes System habe, wie das Spinozische, „einen großen Einwurf wider sich": „Wenn nämlich Gott das einzige Prinzip aller Tätigkeit in allen einzelnen existierenden Wesen ist, wo bleibt die Individualität? Was gewinnt man durch eine Hypothese, wogegen sich das Selbstgefühl der Persönlichkeit sträubt, als den trostlosen Gedanken, daß alles, was der ausgebildetste Mensch zu seiner Vervollkommnung getan hat, nach seinem Tode keine Spur zurückläßt? Die unendliche Kraft, die ihn beseelte, ist keines Wachstums fähig. Sie vertauscht nur ihren Wirkungskreis und kann durch diesen Tausch nichts gewinnen. Auch im Kleinsten ist sie unendlich. Und ist Dir der Begriff einer Gottheit denkbar, die sich selbst auf unendlich mannigfaltige Weise beschränkt, um durch diese Beschränkung Individuen hervorzubringen?"[2]) Das ganze Selbstgefühl des Menschen der klassischen Zeit, der sich mit freiem Willen ausgestattet und berufen weiß, im Strome der Kulturentwicklung dem Idealmenschen sich zu nähern, spricht sich in diesen Worten aus. Körner, der in der „Erweiterung der Schranken"[3]) die eigentliche Aufgabe des Menschen sah, hatte kein Verständnis für ein System, in welchem sogar der Gott sich Schranken auflegte. Dergleichen ist ihm unfruchtbare Spekulation. Körners Kritik enthält eine Spitze. Schiller fand zwar in Herders Schrift „zuviel Metaphysisches"[4]), aber ihre Gedankengänge waren ihm nicht fremd, wollte er doch „aus der Idee Gott die ganze Philosophie herableiten". Phantasievolle Systeme aufzubauen, war ihm in jener Zeit Bedürfnis und gleichsam Ersatzmittel für dichterisches Schaffen.[5]) Noch in der Dresdener Zeit hatte er die „Theosophie

des Julius" in die Philosophischen Briefe (ein literarisches Zwiegespräch zwischen Julius-Schiller und Raphael-Körner) aufgenommen, mit der Bemerkung zwar, daß sie einer vergangenen Epoche des Denkens angehöre[6]), aber offensichtlich hatte noch kein neues System die Theosophie verdrängt. Körner war noch eine Antwort auf den letzten Brief, der die Theosophie enthielt, schuldig. Die Auseinandersetzung mit Herder-Spinoza macht ihm Lust dazu. Er kündigt einen Brief Raphaels an.[7]) Am 4. April 1788 schickt er ihn ab.

Die Gedanken der Theosophie kreisen um das Universum. Die Hauptthese lautet: Das Universum ist ein Gedanke Gottes; im Universum findet der Mensch Gott, wie man im Kunstwerk den Künstler findet. „Die Gesetze der Natur sind die Chiffern, welche das denkende Wesen [Gott] zusammenfügt, um sich dem denkenden Wesen [Mensch] verständlich zu machen.[8]) Körner will von allen Ideen, die in der Theosophie enthalten sind, am wenigsten die einräumen, „daß es die höchste Bestimmung des Menschen sei, den Geist des Weltschöpfers in seinem Kunstwerke zu ahnden".[9]) Zwei Gründe führt er dagegen an: erstens die Unmöglichkeit, das Weltall in seiner Totalität zu erkennen, zweitens den Irrtum, als ob die Größe des Erkannten über den Wert des Erkannten entscheide. In beiden Einwänden erkennen wir Kant; im ersten den Einfluß seiner Erkenntnistheorie, im zweiten den seiner Ethik. Die Art, wie Körner die „Taschenspielerkunststücke" zeichnet, „wodurch die eitle Vernunft der Beschämung zu entgehen sucht, in Erweiterung ihrer Kenntnisse die Grenzen der menschlichen Natur nicht überschreiten zu können",[10]) steht sichtlich unter dem Eindruck der Widerlegung der Gottesbeweise in der Kritik der reinen Vernunft, ganz wie es bei der Widerlegung Herders der Fall war. Und hier wie dort ist es ein ethisches oder besser: ein individualistisches Moment, das den Haupteinwand bildet. Zwar ist die Wahrheit von den Grenzen menschlichen Wissens „demütigend", aber sie bewahrt vor „fruchtlosen" Anstrengungen und damit vor dem Vorurteil, „die Größe des Menschen nach dem S t o f f e zu schätzen, womit er sich beschäftigt und nicht nach der A r t, wie er ihn b e a r b e i t e t . . . Ein höheres Wesen ehrt gewiß das G e p r ä g e d e r V o l l e n d u n g auch in der kleinsten Sphäre, wenn es dagegen auf die eitlen Versuche, mit Insektenblicken das Weltall zu überschauen, mitleidig herabsieht".[11]) Das rein Formalistische an dieser Beurteilungsweise bezeichnet den Anhänger Kants. Mindestens so stark aber tritt das Aktivistische hervor, und dies ist für Körner selbst charakteristisch. Das Sich-erfüllen-lassen von der Größe des Gegenstandes mittels Ahnung und Gefühl gilt ihm nichts. War ihm schon die Passivität, zu der ihm Spinozas System den Menschen zu verurteilen schien, zuwider, so kann er sich erst recht nicht mit einer Weltansicht befreunden, die aus dem „trägen Anstaunen fremder Größe"[12]) ein Verdienst macht; denn so übersetzt Körner das, was Schiller-Julius „Verwandtschaft mit höheren Wesen ahnden"[13]) nannte. Nun darf man die Schärfe Körners wohl zum Teil auf Rechnung der hinter sachlichen Einwänden versteckten Absicht setzen, Schiller zu künstlerischer Tätigkeit anzuspornen;[14]) immerhin ist das einseitige Hervorkehren des Individualitätsstandpunktes bedeutsam. Wie stark Körners Weltanschauung dadurch bestimmt war, geht schon daraus

hervor, daß sie über Annahme oder Ablehnung eines philosophischen Systems entscheiden konnte.

Seine Stellung zu Goethe, dem Goethe der italienischen Zeit, kann darnach nicht zweifelhaft sein. Körner sah ihn überdies mit den Augen Schillers, der ihm die „Goethische Sekte" geschildert hatte[15]): „Eine stolze philosophische Verachtung aller Spekulation und Untersuchung, mit einem bis zur Affektation getriebenen Attachement an die Natur und einer Resignation in seine fünf Sinne; kurz, eine gewisse kindliche Einfalt der Vernunft bezeichnet ihn und seine hiesige Sekte. Da sucht man lieber Kräuter oder treibt Mineralogie, als daß man sich in leeren Demonstrationen verfinge." Keine Ahnung noch davon, daß Goethe in der Natur den Geist suchte und fand! Zwei Weltanschauungen stehen sich gegenüber, der Dualismus Schillers und die einheitliche Weltbetrachtung Goethes. Und so auch bei Körner. „Nicht die Natur als Natur erzeugt Begeisterung"[16]), antwortet er, „sondern der Schatz von Vortrefflichkeiten, die sie dem besseren Menschen . . . zur Betrachtung darbietet. Also nicht die leblose, die tierische Natur allein. Alle Spuren höherer menschlicher Tätigkeit müssen bei dem, der Sinn dafür hat, dieselbe Wirkung hervorbringen, und warum diesen Sinn ertöten? Verdient der Geist eines Raphael, eines Leibniz, eines Shakespeare, eines Friedrich weniger Aufmerksamkeit als ein Gras, das ich zertrete?" Auf Grund dieser Naturanschauung kommt er zum schärfsten Urteil über Goethe und seinen Kreis. Die freiwillige Beschränkung, die sich in der Art ihres Naturstudiums kund tut, bleibt ihm unverständlich und gilt ihm als unwürdig. „Für den großen Haufen" mag sie heilsam sein, „aber sich selbst und seinesgleichen muß der größere Mensch davon ausschließen. Es fehlt nicht an Veranlassungen zu fruchtbarer Tätigkeit für jede höhere Seelenkraft, und diese ungebraucht zu lassen, ist Diebstahl an seinem Zeitalter."

In allen diesen Aeußerungen Körners verrät sich eine Auffassung vom Menschen, seinem Wert und seiner Bestimmung, die für die erste Zeit der Freundschaft mit Schiller höchst charakteristisch ist. Geschah doch schon die Anbahnung des Verkehrs mit Schiller in dem stolzen Bewußtsein, zu dem „besseren Teil der Menschheit" zu gehören, der „nach Größe schmachtet" und den höchsten Zielen der Menschheit zueilt.[17]) Wir spüren in diesem pathetisch gesteigerten und überhitzten Selbstgefühl, das mehr menschheitlich als persönlich ist, den Nachhall des Sturmes und Dranges, besonders der Dramen des jungen Schiller.[18]) Die „Lieblingsmaterien" der Dresdener Gespräche waren denn auch, wie wir aus Schillers Brief vom 15. April 1786 wissen, Menschenschätzung, „Untersuchungen über die Klassifikation der Menschen, Abwägung der Größen und Tugenden". Aus dieser Zeit wird Körners Plan zu einer Abhandlung „über Menschenwert" stammen.[19]) Wie hinter dem Geniekult des Sturmes und Dranges, so steckt hinter dem Menschheitsgefühl Körners ein gutes Stück Aufklärung, denn es gründet in dem Bewußtsein der Ausnahmestellung, die die Aufkärung dem Menschen zuwies. Bei Körner ist dieser rationalistische Zug im Bilde des Menschen sogar stärker als der gefühlsmäßige, und daher rührt wohl auch seine Ablehnung der Theosophie. Denn eigentlich sollte man erwarten, daß Körner von dem Gefühl der Menschenwürde aus Verständnis aufbrächte für jene Systeme, besonders für die Theosophie, in der doch dem Menschen vermöge seiner Fähigkeit der Anempfindung die höchste Stellung angewiesen wird — aber

da kommt ihm nun die nüchterne Kantische Kritik in die Quere mit ihrer „demütigenden" Wahrheit von den Grenzen des Erkennens. Körner befindet sich offenbar im Zwiespalt. Wohl sieht er, daß Kant den Menschen in seiner Würde nicht herabsetzen, sondern einzig die Größe des Menschen nach der Art, wie er den Stoff bearbeitet, statt nach dem Stoffe schätzen will[20]), aber demütigend bleiben ihm doch die Schranken, die Kant setzte.

So dauert es denn nicht lange, bis er Kant kritisch gegenüber steht. Große Hoffnungen setzte er in Kants Kommentator Reinhold[21]), den er eifrig studiert hatte.[22]) Dieser sollte ihm während des Besuches bei Schiller in Jena im Juli 1789 seine „Zweifel und Einwendungen bei der praktischen Philosophie" widerlegen. Aber Reinhold scheint ihn unbefriedigt gelassen zu haben; er war wohl ein zu eingefleischter Kantianer.[23]) Schon am 24. Okt. 1789 schreibt Körner, daß er seinen alten Gedanken wieder nachgehe. „Eine Kritik der Ideale" scheint ihm „ein Haupterfordernis der praktischen Philosophie" zu sein. Alle philosophischen Theorien, meint er, gründen sich auf ein Ideal, und die Notwendigkeit oder Willkürlichkeit dieser Ideale sei zu untersuchen. Er hat zu diesem Zwecke Plato studiert, der aber hat seine „Geduld sehr auf die Probe gesetzt". Kein Wunder, denn mit dichterischen Systemen weiß Körner nichts anzufangen, das hat schon sein Urteil über die „Theosophie" gezeigt. Auf diese Weise, mit Hilfe willkürlicher Spekulation, ist Kant nicht zu widerlegen. Man müßte ihn schon mit seinen eigenen Waffen schlagen. Aber wo ist der Ansatzpunkt zu finden? Erneut brütet er über Reinholds „Briefen über die Kantische Philosophie".[24]) „Man vermag nicht zu widersprechen, aber man ist nicht völlig befriedigt. Worin dies liegt, bin ich jetzt im Begriff zu untersuchen." Da erscheint die Kritik der Urteilskraft im Frühjahr 1790. Körner hatte von ihr erwartet, daß sie ihn völlig befriedigen würde[25]), aber sie macht ihm nur „neue Arbeit".[26]) Diesmal ist er entschlossen, durchzustoßen. Bis zum Ende des Jahres gräbt er immerfort in seinem „philosophischen Schachte".[27]) Eine „Kritik der Begriffe" ist es jetzt, mit der er „auf den Punkt zu kommen" gedenkt, wo „der Wert und Unwert der Kantschen Philosophie genau abgewogen . . . werden kann". Am 13. März 1791 erfahren wir endlich, was er darunter versteht. Es ist die Nachricht von Schillers „philosophischer Bekehrung" zu Kant, die ihm ein paar „philosophica' ablockt. Darnach bedeutet eine Kritik der Begriffe eine Untersuchung über die Entstehung der Begriffe, über Sicherheit und Grenzen der Erfahrung.

Körners Versuche, über Kant hinauszukommen, ziehen sich von jetzt an durch seine Briefe bis ins Jahr 1794. Sie bilden die Grundlage für das, was Körner zu der Frage der Objektivität des Schönen beitrug, die in jenen Jahren zwischen Schiller, Körner und W.v.Humboldt brieflich erörtert wurde und zwar im Anschluß an einen Plan Schillers, die Theorie des Schönen in einem Gespräch: „Kallias, oder über die Schönheit" zusammenhängend zu entwickeln.[28]) An dieser Stelle interessiert nur das Methodische jener Erörterungen, denn in der Methode lag für Körner der Hauptanstoß bei Kant.[29]) Körner nennt seine Methode Vergleichung von Begriffen.[30]) Er geht aus von den Erfahrungsbegriffen und findet die „Grenze aller Prüfung der menschlichen Erkenntnis" an dem „Bewußtsein der Empfänglichkeit und Tätigkeit."[31]) Das soll heißen: In jeder Erkenntnis steckt etwas Gegebenes

oder Unwillkürliches, das ist das Objekt, und etwas Persönliches, Willkürliches, das ist die „Denkkraft", welche die Objekte vergleicht. Beides vereinigt sich, wenn Unterschiede bemerkt werden, und „Unterschiede bemerken ist der Anfang aller Erkenntnis". Bis hierher weicht Körner von Kant nicht ab, der ja in der Kritik der reinen Vernunft immer wieder betont, daß alle Erkenntnis notwendig diese beiden Stücke enthalten muß, Begriff und Erfahrung. Nun aber kommt der Unterschied. Denn was zum „Gegebenen, Unwillkürlichen" zu rechnen sei, wo also die Grenzen der Erfahrung sind, darüber ist Körner mit Kant nicht einig. „Kant mag uns immer zurufen, daß wir an den vorhandenen Objekten alles nur durch Erfahrung e r k e n n e n. Dies bezweifeln wir nicht".[32]) Aber es gibt eine Erweiterung der Erfahrung durch reines Denken, meint er, ohne daß die objektive Realität der Erkenntnis (welche nach Kant immer nur durch Erfahrung zustande kommt: „Begriffe ohne Anschauung sind leer") darunter leide. Er knüpft dabei an die von Kant selber[33]) entdeckte Eigenart mathematischer Erkenntnisse an, daß wir beispielsweise die Gesetze des Dreiecks a priori, ohne Erfahrung, mittels reiner Anschauung erkennen, daß aber diese rein a priorische Erkenntnis mit der Erfahrung a posteriori zusammentrifft, so, daß die nicht empirisch gefundenen Gesetze empirisch anwendbar sind. Die rein gedankliche Konstruktion des Dreiecks ist in diesem Falle sozusagen Ersatz für die empirische Konstruktion, für Erfahrung. Sie wird also „gleichsam ein wahrgenommenes Objekt — eine innere Erscheinung — etwas durch Einbildungskraft G e g e b e n e s".[34]) Hier hätten wir nun die Erweiterung der Erfahrung. Es gäbe etwas wie a priorische Erfahrung und a priori gegebene Objekte. Offenbar ist hiermit ein Hauptgrundsatz Kants, die scharfe Trennung zwischen a priori und a posteriori, über den Haufen geworfen, der Damm, den Kant zwischen Erfahrung und Idee aufgerichtet hatte, zerrissen. Es gibt einen unmittelbaren Weg von der empirischen Anschauung zur reinen, von der Erscheinung zu den Idealen. Körner schließt folgendermaßen: Was in Bezug auf die Quantität möglich ist, in der Mathematik nämlich, muß auch für die Qualität gelten. Formen der Qualität aber sind die Ideale, das Schöne, das Sittliche, das Vollkommene usw.[35]) Gibt es in der Mathematik ein synthetisches Erkennen, so muß auch im Reich der Ideale „der Unterricht der äußeren Erfahrung durch innere Erfahrungen fruchtbarer und vielumfassender" gemacht werden können. Es muß „vielleicht eine ebenso evidente Auflösung gewisser ästhetischer Probleme als der mathematischen"[36]) geben. Bezeichnenderweise erklärt Körner jetzt die Platonischen Ideen für wertvoll.[37])

Es ist nicht schwer, den logischen Fehler in den Schlüssen Körners zu entdecken. Er jongliert offenbar mit dem Begriff Erfahrung. Einerseits behält er die Kantische Definition dieses Begriffes bei, wonach Erfahrung das ist, was der Erkenntnis „objektive Realität" gibt, andrerseits verwandelt er mit Hilfe des Begriffs „innere Erfahrung" (innere Erscheinung, gleichsam wahrgenommenes Objekt) Ideen in Erfahrung. Aber hinter diesen irreführenden Schlüssen steckt etwas — und das macht sie darstellenswert —, das tatsächlich über Kant hinausführen konnte. Es ist der Gedanke, die Grenzen der Erfahrung zu erweitern, und darin wieder äußert sich der Drang, den Dualismus Kants zu überwinden. Man geht wohl nicht fehl

wenn man den mächtigen Einfluß Goethes dahinter vermutet. Vor den Versuchen der logischen Begründung dieses Gedankens liegen mehrere Gespräche mit Goethe im August und September 1790. Gerade „im Kant" hatten Körner und Goethe die meisten Berührungspunkte gefunden.[38]) Kants Kritik der telcologischen Urteilskraft mit ihrem Prinzip, die der Erfahrung gegebene Natur zu betrachten, „als ob" sie auf Ideen gründe, hatte Goethe „Nahrung für seine Philosophie" geboten. Goethe blieb bei dem „als ob" nicht stehen. Er glaubte keine Ideen in die Natur hineinzusehen, wenn er nach der Urpflanze forschte. Dergleichen gehörte ihm zur Erfahrung. Der Zug, vom Objektiven alles abzuleiten, alles Subjektive zu objektivieren, der sich in Körners „System" bemerkbar macht, war ein charakteristischer Zug Goethes. Als Intuition fand Körner demnach die Erfahrungserweiterung vor. Er war aber zu stark erkenntnistheoretisch eingestellt, als daß er sich damit hätte begnügen können. Goethe war ihm „zu sinnlich in der Philosophie"[39]), und obwohl er darin eine Warnung sah, sich nicht „im Intellektuellen zu weit zu verlieren", so trieb ihn doch ein Bedürfnis zu logischer Begründung und strengem Beweis. Er strebte nach einer Verbindung der unmittelbar-lebendigen Einsichten Goethes mit höchster philosophischer Bestimmtheit.[40]) Und da stand er nun so sehr im Banne Kants, daß der Bau eines eigenen Systems ihm nicht gelang. Er fürchtete sich vor dem Zerstören und blieb in der Kritik stecken. Aus dieser Lage ist seine rasche Begeisterung für Fichte zu begreifen.

Bei Fichte fand Körner die beiden Eigenschaften, die er bei Kant vermißte: Evidenz und Geschlossenheit. Der Ansatzpunkt, nach dem er suchte, und der „höher hinauf"[41]) liegen sollte, als bei Kant und Reinhold, war entdeckt, und überdies lag er da, wo auch Körner ihn vermutete, in „dem Bewußtsein der Empfänglichkeit und Tätigkeit". Er fand ferner die Schranken zwischen Erfahrung und Idee aufgehoben, so zwar, daß die Erfahrung in das Denken aufging, statt umgekehrt, wie Körner im Anschluß an Goethe gewollt hatte, aber es war doch dieselbe Einheitlichkeit des Weltbildes erreicht, die er an Goethe kannte. So urteilt Körner denn, nachdem er die „Wissenschaftslehre" ganz gelesen hat[42]): „Dies ist der Mann, den ich mir lange für die Philosophie gewünscht habe. Für die Gründung und Erweiterung der Wissenschaft wird es schwerlich einen besseren Weg geben". Er macht gleich einen Versuch, Fichtesche Grundbegriffe auf die Kunst zu übertragen, indem er den Rhythmus symbolisch erklärt (im Gegensatz zu A. W. Schlegels Erklärung aus körperlichem Bedürfnis)[43]) als Abwechslung der ausgefüllten Zeit, des Symbols des Ich, mit der leeren Zeit, dem Symbol des Nicht-Ich. Besonders anziehend war ihm Fichtes Bemühen, über das bloß Formale der Kantischen Ethik zum Materialen vorzudringen, denn er selber suchte, schon aus juristischem Interesse, nach einem „Kennzeichen von Recht und Unrecht in jedem einzelnen Falle".[44]) Er liest die „Grundlagen des Naturrechts" mit fast uneingeschränkter Bewunderung: „In dem metaphysischen Teile kann ich schon jetzt fast alles unterschreiben, und ich ahne, daß mir, wenn ich ihn genauer prüfe, nichts übrig bleiben wird, als Fichtens Kommentator zu machen".[44]) Die Vollkommenheit der Abstraktion entzückt ihn. Er, der so empfindlich

in Bezug auf Stil ist, redet der schwerfälligen Schreibweise Fichtes das Wort.

Auf dem Höhepunkt seiner Begeisterung für Fichte stand Körner in regem Gedankenaustausch mit Friedrich Schlegel. Es verband sie nicht zum wenigsten die gleiche Wertschätzung Fichtes. Schlegel pries ihn in seinem Aufsatz „Ueber das Studium der griechischen Poesie" als den Entdecker des Fundamentes der kritischen Philosophie, während er Kant als dem Vertreter des „Skeptizismus" nur eine Vorläuferrolle zugestand.[45]) Diese Einstellung zu Kant, die Auffassung des Skeptizismus als einer vorübergehenden Krise, konnte bei Körner verwandte Gedankengänge erwecken. Er zog seine „Grenzen des Zweifels" wieder hervor.[46]) Am 6. Jan. 1792 nämlich hatte er gegen Schiller die Meinung ausgesprochen, der Zweifel dürfe nicht so weit gehen, daß die Ordnung und Harmonie des Denkens und Handelns leide; denn er denke sich die Philosophie nicht als Wissenschaft, sondern als Kunst. Hier tritt ein sehr merkwürdiger Zug in Körners Denken hervor, der, weil er mit einem bohrenden Drang nach letzter Evidenz verkoppelt ist, seinen philosophischen Arbeiten einen so schwankenden Charakter gibt: der Zug, künstlerische Gesichtspunkte und Zwecke mit philosophischen zu identifizieren. Zeitweise trat er ganz zurück, und dann lehnte Körner z. B. Spinozas und Shaftesburys Systeme ab, scheinbar unempfindlich gegen ihre poetische Schönheit; dann wieder gewinnt er die Oberhand und läßt ihn so unphilosophische Sätze aussprechen wie diesen aus der geplanten Theorie des Zweifels: „Der Zweifel hört vernünftigerweise auf, wo seine Fortsetzung ein größeres Uebel ist als die noch übrigbleibende Möglichkeit einer Täuschung". Gerade die Vermischung des künstlerischen Triebes mit dem philosophischen aber machte ihn zum Freunde des Romantikers geeignet. Bei Schiller vereinigten sich zwar auch Philosophie und Kunst, jedoch in ganz anderer Weise. Sie mischten sich nicht eigentlich, und zwar aus dem Grunde, weil seine Interessen nie wirklich geteilt waren. Letzte Sicherheit gab ihm doch immer die Kunst. Darum ließ er der Philosophie ihr Eigenrecht.

Bei Körner und Schlegel lag der Schwerpunkt eher im Philosophischen, so aber, daß kein System ihnen Genüge tat, das nicht zugleich ihr Kunstbedürfnis irgendwie befriedigte. (Während bei Schiller der unpoetische Kantianismus ganz gut neben seinem künstlerischen System bestehen konnte.) Fichte erfüllte für einen Augenblick beide Bedürfnisse, das philosophische nach Evidenz und das künstlerische nach Geschlossenheit, denn sein oberster Grundsatz „das Ich schafft die Welt" beseitigte das unerklärte logische Dilemma Kants, daß die Natur zwar unter dem Verstandesgesetze stehe, aber doch nicht erkannt werde, wie sie ist, und gewährte zugleich eine einheitliche Erfassung der Welt, wie wenn man mit einem Blick ein Kunstwerk überschaut. Bei Körner kam überdies der Wunsch, den Menschen in seiner Würde erhalten zu sehen, auf seine Rechnung. Alle „demütigenden" Schranken fielen weg in einem System, wo das Ich schöpferisch die Welt sich baut.

Von Seiten Schillers hatte Körner auf seine Lobsprüche für Fichte schon lange keinen Widerhall mehr gefunden. Schillers Urteil war bereits entschieden, als Körner sich mit wachsender Begeisterung in Fichtes Philo-

sophie versenkte. Am 28. Oktober 1794 hatte er Goethe geschrieben: „Die Welt ist ihm nur ein Ball, den das Ich geworfen hat, und den es bei der Reflexion wieder fängt". Den Brief Körners vom 6. November 1795, in welchem Fichte als der langersehnte Begründer der Philosophie begrüßt wird, schickte er als Kuriosum an Humboldt.[47])

Bei Körners Besuch in Jena im April-Mai 1796 ist dann wohl das beiderseitige Verhältnis zu Fichte zur Sprache gekommen, und vermutlich hat Körners Verehrung für Fichte hier den entscheidenden Stoß erlitten. Lange Zeit schweigt er ganz von ihm, sehr im Gegensatz zu der Zeit vorher, und alle späteren Aeußerungen über Fichte sind im Tone schärfster Kritik gehalten. Bei Jacobis Auseinandersetzung mit Fichte im Jahre 1799 stellt Körner sich auf Jacobis Seite und findet gleich diesem Fichtes Philosophie „hart, zerstörend, herzlos".[48]) Nur will er, und mit Recht, einen Angriff nicht mit diesem Vorwurf begründet haben.[49]) Jacobi irre, wenn er glaube, auf andere Art sei sein Gegner nicht zu widerlegen. Man muß ganz im Gegenteil, meint er später,[50]) „diesen philosophischen Attila einmal in seinem Lande bekriegen, damit er uns nicht alle unsere Felder und Gärten nacheinander verheert. Aber in seinem Lande sind nichts als öde Wüsten, wo kein Halm wächst". Diese Kritik richtet sich gegen eine staatsphilosophische Schrift Fichtes, gegen den „Geschlossenen Handelsstaat". Welcher sachliche Einwand ihr zugrunde liegt, läßt sich erst dann verstehen, wenn man Körners und Fichtes Staatsideale miteinander vergleicht. Fichte sah im Staat einen Selbstzweck; denn der Zweck des Staates ist ihm eins mit dem Zweck der Menschheit. Darum ist der Staat mit unbedingter Vollmacht ausgerüstet und ermächtigt, die Freiheit der Einzelnen zu Gunsten seiner Zwecke zu beschränken; und zwar so weit, daß Körner sagt[51]): „Solche Einschränkungen, als er vorschlägt, könnten nur allenfalls unter Robespierres Schreckenssystem gewagt werden". Er selber vertrat allerdings eine ganz andere Auffassung vom Staate. Menschheit und Staat waren für ihn zwei ganz verschiedene Dinge. „Der Staat ist bloß Mittel", sagt er in einer Kritik der „Aesthetischen Erziehung des Menschen"[52]). „Zweck ist allein die Menschheit". Die Heranbildung zum Ideale der Menschheit kann nicht durch den Staat geschehen, der seinerseits erst nach diesem Ideale geschaffen werden muß. „Er kann bloß Gelegenheiten darbieten und Hindernisse entfernen". Wie sollte er dem Menschen Schranken auflegen dürfen, von dem seine Vollendung ganz und gar abhängt![53]) Mit dieser Staatsauffassung stellt Köner sich neben Schiller und Humboldt. Die Verwandtschaft mit Humboldtschen Gedanken ist besonders groß. Stärker noch als Schiller betont er das Eigenrecht des Individuums. Der Staat kann „nie die Wandlung der Individuen erzwingen", ist vielmehr auf ihre höchste freie Ausbildung angewiesen. Das sind Ideen, die auch in Humboldts Jugendschrift „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen" vertreten werden. Diese Schrift erschien auszugsweise in Schillers „Neuer Thalia", wo Körner sie zweifellos gelesen hat. Ist also die verschiedene Auffassung von der Freiheit des Einzelnen der Grund der Entfernung von Fichte, so ergibt sich die merkwürdige Tatsache, daß eben das Moment, das ihn von Kant weg zu Fichte, dem Wis-

senschaftslehrer, führte, ihn nun auch wieder von Fichte, dem Staatsrechtslehrer, scheidet.[54])

Körners Abkehr von Fichte bedeutet eine Abkehr von der romantischen Philosophie; und auch in diesem Sinne scheint der Jenaer Aufenthalt bestimmend gewirkt zu haben. Es war die Zeit, in der die Xenien entstanden,[55]) welche über Schillers Verhältnis zu den Romantikern entschieden. Zwar übernimmt Körner noch mehrere Jahre hindurch die Rolle des Vermittlers zwischen Friedrich Schlegel und Schiller,[56]) aber aus den persönlichen Gründen der Freundschaft und Bewunderung für Schlegel, dessen Geist er schätzte; sachlich stand er ganz auf Seiten Schillers und zwar je mehr, je ausgesprochener die Romantiker programmatisch wurden. Eine sachliche Auseinandersetzung mit der im romantischen Sinne beeinflußten zeitgenössischen Philosophie besitzen wir nicht. Nur vermuten kann man, daß die Konsequenzen der romantischen Philosophie, ihr prinzipieller Verzicht auf ein unerschütterliches Fundament, die Ursache waren, daß er sich zurückzog. Denn wenn er sich auch kräftig an der Auflösung der Kantischen Grundlagen beteiligt hatte, so war das doch nicht geschehen, um eine absolute Freiheit zu proklamieren, sondern ganz im Gegenteil, um noch tieferliegende und daher noch festere Fundamente zu finden. Seine Urteile über die romantische Philosophie werden immer spärlicher und hören nach 1800 ganz auf. Soviel läßt sich ihnen jedoch entnehmen, daß er die Form dieser Philosophie mit der Abneigung des „Klassikers" gegen Unvollständigkeit, Dunkelheit und Paradoxie betrachtete. So findet er z. B. in Schleiermachers Reden zwar „geistvolle und fruchtbare Ideen"[57]), aber das Ganze scheint ihm „noch nicht gehörig verarbeitet. Für die Andeutung ist zuviel und für die klare Darstellung zu wenig gesagt. Zuweilen trifft man auf Paradoxenkram im Schlegelschen Geschmack".

Sehr bezeichnend in dieser Hinsicht und durch den Ton persönlichen[58]) Mißfallens bemerkenswert ist seine Beurteilung einer nicht romantischen Schrift, Humboldts kunstphilosophischer Abhandlung „Ueber Goethes Hermann und Dorothea", die ja bei aller „scholastischen Trockenheit", welche Schiller an ihr tadelte[59]), eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der romantischen Art des Philosophierens aufweist. (Die Abhängigkeit der Rezension A. W. Schlegels über das gleiche Werk ist ein Beweis dafür.)[60]) Körner schreibt[61]): „Die ersten Kapitel haben mir Angst gemacht. Ich habe jetzt weder Zeit noch Lust, in diese schauerliche Tiefe hinabzusteigen. Auch liebe ich über abstrakte Gegenstände mehr den schulgerechten Vortrag, wo man Schritt vor Schritt weitergeht und durch keine Seitenwendung die Prüfung erschwert . . . In seinen Sätzen ahndet man Gehalt; aber ich bin nun zu alt, um mich an solchen Ahndungen zu begnügen. Ich muß wissen, woran ich bin. Was mir in der Luft zu stehen scheint, muß für mich einstürzen, wenn ich keine Grundlage dazu finden kann. Und diese Grundlagen liegen hier — wenn sie wirklich vorhanden sind — in den innersten Tiefen der Metaphysik. Ein Gebäude der Metaphysik zu eigenem Gebrauche zu gründen, ist für mich jetzt Bedürfnis". Die mannigfachen Enttäuschungen, die der Anschluß an fremde Systeme ihm bereitet hatte, mögen einen Hauptgrund für dieses Vorhaben bilden. Jedenfalls vermeidet er die eingehende Beschäftigung mit den philosophischen Neuerscheinun-

gen. Schillers und Friedrich Schlegels dringende Hinweise auf Schelling[62]) finden keine Beachtung. Seinem „eigenen System" aber erging es wie den meisten seiner Pläne: es blieb im Entwurf stecken; „eine philosophische Weberei nach der Weise der Penelope", wie er es scherzhaft nennt.[63]) Aber Nachrichten davon, daß es ihn immer noch beschäftige, ziehen sich durch den späteren Briefwechsel mit seinem Sohne[64]) — ein Zeichen dafür, wie tief dieser Plan in seinem Innersten verwurzelt war. Wir erhalten aus diesen Briefen gleichzeitig einen Eindruck von dem Umfange seiner philosophischen Bildung. Außer den Systemen der großen Denker war ihm augenscheinlich die gesamte Popularphilosophie geläufig.

2. Kapitel.

Das Schöne.

1. Das Schöne und das Vollkommene.

Körners Bemühungen, ein eigenes philosophisch-ästhetisches System zu schaffen, haben sich in den Jahren von 1790 an um das Problem der Objektivität des Schönen, das sogenannte Kalliasproblem, konzentriert und einen besonders starken Niederschlag in dem Briefwechsel aus jener Zeit gefunden. Auch Humboldt gesellte sich diesmal den Freunden zu. Im Briefwechsel mit Körner nahm er vor allem in der späteren Zeit regen Anteil. Leider sind nur seine Briefe an Körner erhalten. Es fehlen die Briefe Körners an Humboldt. Doch ist sachlich wohl nicht viel verloren, da fast sämtliche Ausdrücke und Gedankengänge, auf die Humboldt Bezug nimmt, sich in den Briefen Körners an Schiller finden, sodaß es leicht ist, von hier aus Humboldts Antworten, Zweifel und Einwände zu verstehen. In den Erörterungen der drei Freunde über die Frage der Objektivität des Schönen sammelt sich wie in einem Brennpunkt alles, was sie über die allgemeinsten Prinzipien der Kunst gedacht hatten, und rückt durch den Austausch der Ideen in neues Licht. Von hier aus lassen sich die Fäden nach vorwärts und rückwärts am leichtesten überschauen. Die Kalliasperiode soll deshalb gesondert dargestellt werden.

Körner gab den Anstoß zu der besonderen Fragestellung der Kalliasbriefe durch seinen Brief an Schiller vom 13. März 1791, wo er sagt: „Kant spricht bloß von der Wirkung der Schönheit auf das Subjekt. Die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objekte, die in den Objekten selbst liegt, und auf welcher diese Klassifikation beruht, untersucht er nicht. Daß diese Untersuchung fruchtlos sein würde, behauptet er ohne Beweis, und es fragt sich, ob dieser Stein der Weisen nicht noch zu finden wäre". Schon längst hatte die Kritik der Urteilskraft ihn beschäftigt. Am 28. Mai 1790 schreibt er, daß er sich mit Kant in einigen Punkten begegne und in anderen von ihm entferne. Jetzt, in dem Brief vom 13. März 1791, bezeichnet er genauer, was ihn von Kant trennt. Es sind die Methode und die Subjektivität der Aesthetik. Körners und Schillers Frage lautet nun: welches ist das objektive Merkmal des Schönen? Die historische Situation der Frage ist diese: Wolff und Baumgarten hatten, von Leibniz abhängig, das Schöne mit dem Vollkommenen gleichgesetzt. Beide galten ihnen als objektiv, d. h. durch Begriffe erkennbar. Kant hob die Identifizierung des Schönen und Vollkommenen auf und behauptete gleichzeitig die Subjektivität des Schönen in dem Sinne, daß „der schöne Gegenstand als schöner Gegenstand nur in der Bewegung des Gemüts existiere".[1]) Man könnte seine Ansicht so formulieren: es ist keine objektive Begründung der Aesthetik möglich, die nicht auf die Wolff-Baumgartensche Vollkommenheitslehre hinausliefe. Körner und Schiller begrüßten die Befreiung von der Vollkommenheitslehre, wollten aber die Objektivität des Schönen nicht

missen. Ihre Frage präzisiert sich demnach so: worin besteht das objektive Merkmal des Schönen, durch welches das Schöne vom Vollkommenen unterschieden ist? Oder: wie kann man das Schöne a priori bestimmen, ohne es dem Vollkommenen gleichzusetzen? Gelang diese Bestimmung, so mußte nach Schillers Wort[2]) ein „Urteil über das einzelne Schöne . . . deswegen richtig gefunden werden, weil es mit der Erklärung übereinstimmt", und nicht umgekehrt die Erklärung „bloß darum zugegeben werden, weil man findet, daß sie mit den einzelnen Urteilen des Geschmacks zutrifft". Die Vermutung, ob hier nicht ein Mißverständnis Kants vorliegt, kann vorläufig außer acht bleiben. Genug, daß beide sich an die Auflösung des Problems machten.

Zunächst soll, was Körner zu dem Problem zu sagen hatte, rein darstellend zusammengefaßt werden. Körners Beiträge sind enthalten in den Briefen an Schiller vom 4. und 15. Februar (26. Februar), 4. und 7. März, 21. Oktober und 25. November 1793 und in den Antworten Humboldts vom 15. Januar und 28. März 1794. Offenbar hat Humboldt ausführlichere und zusammenhängendere Stücke bekommen als Schiller. So konnte er Körners System in Kürze folgendermaßen darstellen:

„1.) Sie wollen, um den Merkmalen des Schönen auf die Spur zu kommen, die allgemeinsten Eigenschaften aller Dinge (als Objekte) aufzählen und jene Merkmale in denselben aufsuchen.
2.) Sie enumerieren diese Eigenschaften. [Gemeint ist die Herleitung der Kategorien].
3.) Sie bestimmen in denselben das Prinzip der Schönheit".[3])

Den deutlichsten Begriff von der Art, in der Körner vorgegangen sein mag, geben die Briefe an Schiller vom 4. Februar und 25. November 1793. Zu einer notwendigen Klassifikation des Schönen, sagt er in dem ersten Brief, „gelangen wir nicht, wenn wir das Schöne, als durch Erfahrung gegeben, wie ein Naturprodukt analysieren und seine Merkmale zu bestimmen suchen. Indem wir irgend ein Objekt als schön anerkennen, setzen wir ein eigenes oder fremdes Urteil als entschieden voraus, da wir doch erst das Willkürliche oder Unwillkürliche dieser Urteile prüfen wollen". Scheidet die Erfahrung für einen evidenten Beweis aus, so bleibt nur die Ableitung der Schönheit von Begriffen, der a priorische Weg also, übrig; d. h. die Kategorien sind der „dürre Fels", „aus dem sich dieser lebendige Quell herausschlagen" lassen müßte.[4]) Sie „erschöpfen alle Erfodernisse der Bestimmtheit einer Vorstellung nach Stoff und Form". Und durch Stoff und Form der Vorstellung werden Objekte gebildet. Der Stoff der Vorstellung ist die Einzelbetrachtung des Objekts nach den Kategorien der Qualität, Quantität, Relation und Modalität; die Form der Vorstellung ist „die Art der Verbindung ihrer Bestandteile zu einem Ganzen". Er unterscheidet nun Objekte, die geordnet, und solche, die geschätzt werden. Im letzteren Falle wird das Objekt mit einem Ideal verglichen.[5]) Zu dieser Gruppe gehört das Schöne. Humboldt rühmt dieser Herleitung „Originalität, Präzision und Faßlichkeit" nach.[6]) Sie erläutere „den Gang, den wir nehmen müssen, ein Objekt zu bilden, auf eine wahrhaft genievolle Art". Indem Körner die Ideale wiederum in Gruppen scheidet, wird das Schöne noch mehr präzisiert. In der Art der Sonderung ist sich Körner

nicht immer gleich geblieben.[7]) Am 25. November 1793 unterscheidet er:

1.) Ideale der Qualität,
   a) die subjektiv-guten (das Nützliche und das Angenehme),
   b) die objektiv-guten (das Vollkommene und das Schöne).
2.) Ideale der Quantität,
   a) das Erhabene der Größe,
   b) das Erhabene der Kraft.

Durch die Verweisung des Erhabenen in die Kategorie der Quantität ist „ein wichtiger Schritt zur endgiltigen Befreiung des Schönen getan".[8]) Es blieb noch übrig, das Schöne vom Vollkommenen genauer abzugrenzen. Er findet das Schöne in einem bestimmten Verhältnis von Stoff und Form, von Mannigfaltigkeit und Einheit. „Die Verbindung der Bestandteile zu einem Ganzen setzt eine herrschende Kraft voraus, der die Kräfte der einzelnen Bestandteile untergeordnet sind."[9]) Nun ist im Vollkommenen die „herrschende Kraft" absolute Siegerin über die „widerstrebenden Kräfte", während im Schönen zwischen herrschender Kraft und Einzelkräften, zwischen Idee und Stoff, Form und Materie ein schwebendes Gleichgewicht besteht, denn so darf man wohl seinen Ausdruck „kaum errungener Sieg mit Gefahr, überwältigt zu werden" übersetzen. Dies also soll das objektive Merkmal sein. Später, am 4. März 1793, findet er die Schönheit in der „Harmonie" zwischen der technischen Form des Naturdinges, d. h. seiner gegebenen Mannigfaltigkeit, und seiner „Lebenskraft". Und am 21. Oktober 1793 endlich, als Schiller sich schon aus der Debatte gezogen hatte, bestimmt er sein Merkmal folgendermaßen: „Ich glaube das Merkmal in der Art zu finden, wie das Mannigfaltige erscheint. Im Vollkommenen nämlich so gut als in dem Schönen ist eine objektive Einheit des Mannigfaltigen . . .; diese objektive Einheit bringt die Erscheinung einer Welt im Kleinen hervor. Besteht dieser Mikrokosmos aus einer toten Masse und einer Weltseele, wird der leblose Stoff despotisch von einer einzigen Idee beherrscht, so kann das Objekt vollkommen sein, aber nicht schön. Besteht das Ganze aus lebendigen Bestandteilen, in denen das freie Spiel der einzelnen Kräfte zu einer Idee zusammenstimmt, wie der Wille der Bürger eines republikanischen Staats, so ist das Objekt schön." Diese Definition ist die letzte geblieben, obwohl Körner sie keineswegs als endgültig betrachtete.[10])

Wie verhält sich Körners Bestimmung des Schönen zu den Ergebnissen Schillers und Humboldts? Schillers Formel lautete: Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung. Sie war hervorgewachsen aus folgendem Gedankengang: das Schöne, als zur Gesamtheit der Objekte der Natur im weitesten Sinne gehörig, muß einer der beiden Vernunftformen, entweder der theoretischen oder der praktischen Vernunft, zugeordnet werden. Da es von Begriffen und Zweckbestimmungen schlechterdings unabhängig ist, so untersteht es der praktischen Vernunft und wird ihrem Prinzip gemäß beurteilt. Dies Prinzip heißt: Bestimme dich aus dir selbst (autonom; aus bloßer Form). Auf freie Willenshandlungen oder ihre Wirkungen wendet die praktische Vernunft ihren Grundsatz imperativisch an; von Naturdingen aber kann sie nur wünschen, daß sie autonom, d. h. in diesem Falle: durch reine Natur, seien. Dem Naturwesen wird die Form der praktischen

Vernunft nur geliehen. Es wird nicht moralisch, sondern ästhetisch beurteilt; darnach nämlich, ob es auf Grund seiner äußeren Gestalt frei erscheint. Besteht es in dieser Beurteilungsweise, so ist es schön. Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung.

Schiller, der durch seine Definition die begriffliche Beurteilung des Schönen glücklich vermieden hatte, tadelte an Körners erstem Versuch vom 4. Februar 1793 einerseits die logische Unbestimmtheit der Begriffe ‚herrschende Kraft', ‚Sieg', ‚Leben', andrerseits die ungenügende Scheidung von schön und vollkommen. Es sei letzten Endes ein Begriff, der Begriff der Einheit, der seinem Urteil über das Schöne zugrunde liege, und so nähere er sich wieder der Wolffschen Schule.[11]) Schiller hob besonders mit dem zweiten Einwand einen Fehler Körners richtig heraus; denn wenn man allein auf die Bestimmung des Merkmals der Schönheit sieht — auf die es allerdings abgesehen war — so unterscheidet seine Formel sich nicht wesentlich von der Leibniz-Wolffs: Schönheit ist Einheit in der Mannigfaltigkeit. Aber Körner wollte mehr und anderes hineingelegt wissen. Der etwas unglückliche Ausdruck „kaum errungener Sieg" will, wie aus dem Gegensatz „entschiedener Sieg" hervorgeht, nichts als das freiwillige Zusammenstimmen des Mannigfaltigen zu dem Einen besagen — in den späteren Briefen tritt dies noch deutlicher hervor — und damit stand er von vornherein, noch bevor er Schillers Formel kannte, ganz in der Nähe der Schillerschen Bestimmung „Freiheit in der Erscheinung ist Schönheit". Daher kommt Körner auch in der Anwendung seiner Erklärung auf die verschiedensten Objekte zu befriedigenden Auflösungen. Die Wellenlinie (das Musterbeispiel der schönen Linie seit Hogarth) z. B. erklärt er als „herrschende Richtung, aber mit der Spur überwundener entgegengesetzter Richtungen verbunden"; den schönen Charakter als „eine Reihe von Handlungen, einem herrschenden Willen subordiniert"; den schönen Akkord als „überwiegende Einheit der tönenden Schwingungen über ihre Verschiedenheit". Zum Beweise, daß diese logische Bestimmung des Schönen nicht identisch sei mit dem Gefallen durch Begriffe, führt er, wohl von Leibniz geleitet[12]), die mathematische Grundlage des Akkordes, die bestimmten Zahlenverhältnisse an, welche die nächste Bedingung der Schönheit seien, wenn sie gleich nicht erkannt zu werden brauchten, damit die Musik Wohlgefallen errege.[13])

Humboldt erkannte besser als Schiller die eigentliche Absicht Körners, als er ihm schrieb: „Ihr Bestreben, die Schönheit völlig objektiv zu bestimmen, die Eigenschaften zu entwicklen, durch die der schöne Gegenstand gleichsam aus der Reihe aller übrigen Dinge hervorspringt, und dadurch der Schönheit eine Unabhängigkeit zu sichern, auf welche sie bei keinem andern Systeme Anspruch machen kann, indem sie bei keinem andern so ganz dem schönen Gegenstande geeignet wird, ist mir immer überaus interessant gewesen. Es entspringt so offenbar aus einer noch höheren Achtung der Schönheit und führt ebenso wieder auf dieselbe zurück, und die leblose Natur sogar scheint sich — verfolgt man diese Idee — freier und selbständiger dem Ideale zu nähern, dessen Aehnlichkeit ihr eigentlich den Stempel der Schönheit aufdrückt".[14])

Gleichzeitig entdeckte aber Humboldts scharfer Blick den grundlegenden Fehler in der Wahl des Weges. „Wenn Sie nun das Prinzip der Schönheit bestimmt haben, kommen Sie noch immer in die Notwendigkeit, es zu beweisen, und müssen Sie dies nicht entweder durch Vergleichung mit den Gegenständen tun, die schön sind, oder mit der Empfindung der Schönheit selbst?"[15]) Humboldt nämlich war der einzige der drei Kalliasfreunde, der „schlechterdings den Kantischen Weg"[16]) ging. Er hielt die Frage nach dem objektiven Merkmal der Schönheit für verfehlt. Sein Ausgangspunkt waren nicht die Gegenstände, die man schön nennt, sondern die „Vorstellung der Schönheit, welche durch diese hervorgebracht wird". Mit Kant war er überzeugt, daß das Schöne „allein subjektiv" sei[17]), aber eine Bestimmung der Merkmale des Schönen, die dann freilich nur empirisch blieb und das vollzogene Schönheitsurteil voraussetzte, anstatt es zu bestimmen, hielt er im Interesse der Kunsttheorie und -Kritik für möglich und nötig.[18]) So kam er zu der Definition: „Schönheit ist die Form des Verstandes in der Erscheinung".[19]) Er zog damit einfach die Folgerung aus der Kantischen Definition des Geschmacks: der Geschmack enthält das Prinzip, die Freiheit der Einbildungskraft mit der Gesetzmäßigkeit des Verstandes in Uebereinstimmung zu bringen. Hieran knüpfte Humboldt die Frage: „Wie muß der Gegenstand beschaffen sein, bei welchem der Geschmack den Ausspruch tun soll, daß jene Uebereinstimmung vorhanden ist?"[20]) Die Antwort lautet: er muß durch seine sinnliche Gestalt den „Verstand reizen, sich mit der Einbildungskraft zu verbinden. Dies aber kann er nur dadurch, daß er selbst die Form des Verstandes sinnlich gleichsam an sich trage". Humboldts Formel weist eine überraschende Aehnlichkeit mit der Schillers auf. Beide sahen im Schönen die sinnlich dargebotenen Formen der Vernunft. Insofern aber, als Humboldt nicht ausschließlich das Prinzip der praktischen Vernunft auf das Schöne angewandt haben will, steht er wieder Körner nahe. Von beiden unterscheidet er sich darin, daß er auf eine eigene Theorie bewußt verzichtete.[21]) Diese Bescheidung machten aber Körner und Schiller nicht mit. Ihr „philosophischer Ehrgeiz war nicht geringer, als eine Hauptaufstellung Kants zu widerlegen und damit die Aesthetik eigentlich auf einen neuen Grund zu stellen."[22])

Wie ist der Erfolg von Schillers und Körners Versuchen zu beurteilen? Die objektive Bestimmung der Schönheit ist nicht gelungen.[23]) Der Versuch mußte scheitern, soweit im übrigen Kants kritizistische Grundhaltung bewahrt wurde. Dies aber war in verschiedenem Maße der Fall. Schiller teilte durchaus die Voraussetzungen Kants; auch er wollte das Schöne von der Erkenntnis, der Sittlichkeit und der Vollkommenheit entschieden getrennt wissen. Daraus hätte aber die Subjektivität des Schönen folgen müssen. Schillers objektives Prinzip beruht nur auf dem Mißverständnis, als ob „der Mangel objektiver Prinzipien identisch sei mit der Unmöglichkeit wissenschaftlicher Begründung"[24]), während es sich umgekehrt verhält. Körner aber war nicht Kantianer wie Schiller. Bei ihm handelt es sich um etwas anderes als um ein bloßes Mißverständnis (das auch mit seiner philosophischen Durchbildung nicht recht vereinbar ist). Es wurde schon dargelegt, wie Körner durch seine Bestrebungen, das Gebiet der Erfahrung zu erweitern und die Ideen der Erfahrung zugänglich

zu machen, die Grundlagen Kants aufzulösen versuchte. Wenn dieser Versuch geglückt, die Befreiung von Kant gelungen wäre, so müßten auch seine Kalliasergebnisse anders beurteilt werden. Im Zusammenhange seines eigenen geplanten Systems waren sie durchaus folgerichtig. Denn wenn Ideale wie z. B. Erkenntnis, Sittlichkeit, Vollkommenheit, erfahrbar sind, so gehört auch das Schöne zu den Idealen und ist mithin objektiv. Nun zeigte sich aber auch schon, daß Körner mit seinen erkenntnistheoretischen Arbeiten in den Ansätzen stecken blieb und sich im Grunde von Kant nicht zu lösen vermochte. Er war trotz der tieferbohrenden Kritik dem Kantischen System stärker verhaftet als Schiller. Schiller, „geneigt, Kantische Prinzipien der Erklärung als metaphysische Realitäten"[25]) zu nehmen, betrat mit seinen Erklärungen unvermerkt den Boden der Dichtung, wo ihn der künstlerische Takt sicher leitete. Körner aber erfaßte scharf die logische Geltung der Grundbegriffe Kants und ihr Gerichtetsein auf erkenntnistheoretische Ziele. Daher lag aber auch seine Unsicherheit tiefer und machte sich naturgemäß in seinen Ergebnissen stärker bemerkbar.

Will man die Formeln, die als Lösung des Kalliasproblems herausprangen, nach ihrer Bedeutung untersuchen, so ist es nötig, den Anspruch der Objektivität beiseite zu lassen und sie als rein empirische Prinzipien zu nehmen. Dann erkennt man, daß sie eine wertvolle Ergänzung zur Aesthetik Kants bilden. Denn: hält man die Subjektivität der Schönheit fest in dem strengen Kantischen Sinne, daß der schöne Gegenstand als schöner Gegenstand nur in der Bewegung des Gemüts existiere, so kann man in der Erklärung des Schönen immer noch über Kant hinauskommen und zwar nach den beiden Richtungen, die Kant selber angezeigt hat, indem er der Aesthetik eine Mittelstellung gab zwischen Naturerkenntnis und Vernunfterkenntnis; d. h. man kann den schönen Gegenstand daraufhin betrachten, was er ist, und daraufhin, was er sein soll. Das eine führt auf die Technik oder Struktur, das andere auf die Symbolik des Schönen. Das eine ist Beschreibung, das andere Deutung. Nun ist der schöne Gegenstand sowohl ein technisches Gebilde als ein symbolischer Ausdruck und zwar beides miteinander und durch einander; so, daß der Symbolgehalt die Technik bedingt und umgekehrt. Deutende und beschreibende Methode erfassen also in ihrer gegenseitigen Ergänzung das schöne Objekt vollständig.

Schiller stand in seiner ganzen Kalliasarbeit vorwiegend unter dem tiefen Eindruck, den das leidenschaftliche Erfassen des Freiheitsgedankens ihm hinterlassen hatte. Die symbolische Betrachtungsweise war die ihm gemäße, und er wandte sie so ausschließlich an, daß er das Schöne aus der fruchtbaren Mittelstellung, die Kant ihm anwies, herausnahm und der praktischen Vernunft subsumierte. Der Grund ist offenbar die Furcht vor der Vollkommenheitslehre der rationalen Aesthetiker. Erst im Laufe der Untersuchung beginnt auch das Interesse an der Technik sich zu regen und zwar unter dem Einfluß Körners. Dieser war umgekehrt zuerst stärker an der Technik interessiert, wie schon daraus hervorgeht, daß er nach einem Merkmal des Schönen suchte. Zwar geriet er auf diese Weise in Gefahr, sich den „Vollkommenheitsmännern" wieder zu nähern, — und nicht immer ist er ihr entgangen — aber er brachte ein von Schiller unbeachtetes, wesentliches Moment des Schönen, das Verhältnis der Teile zum Ganzen,

zur Geltung.[26]) So steuerte er der allzu großen Deutungsfreudigkeit Schillers, die nicht immer frei von Willkür blieb, weil jene andere Seite des Schönen zu kurz kam. Körner war weniger einseitig als Schiller. Es lag nicht in seiner Absicht, das Symbolische zu vernachlässigen, ging er doch im Gegenteil auf die Entdeckung der Ideale mitten in der Erfahrung, hier also: in der künstlerischen Form, aus. Auch war er selbst so stark von dem Freiheitsgedanken berührt, daß ihm die symbolische Deutung gerade auch in dieser Richtung ganz natürlich war. Nur wollte er, und mit Recht, das Technische zum Ausgangspunkt nehmen; Goethesche Gedankengänge wirkten dabei, wie sich noch zeigen wird, nach. Durch die starke Betonung des Technischen gibt er den richtigen Hinweis, daß die Deutung auf der eingehendsten Kenntnis der Struktur des Schönen gründen müsse. In dem verschiedenen Akzent der Aesthetiken Körners und Schillers liegt ein Hauptgrund dafür, daß sie sich gegenseitig um die unbefangene Würdigung ihrer Ergebnisse brachten. Hieraus erklären sich alle Mißverständnisse.

Zwischen Körner und Humboldt waltete eine ähnliche Differenz der Gesichtspunkte vor. Nur daß Humboldt, der feinste Psychologe unter den dreien, dies Hemmnis sogleich erkannte. Er schreibt an Körner:[27]) „Das Schöne . . . läßt sich von zwei Seiten betrachten, einmal subjektiv, als etwas, das empfunden wird, dann objektiv, als etwas, das der Grund dieser Empfindung ist. Die erste Betrachtungsweise fesselt mehr den Blick des Psychologen im weitesten Sinne des Wortes, die zweite des Technikers. Denn indem er die Empfindung des Schönen hervorbringen, das Schöne darstellen soll, muß er nicht sowohl diese Empfindung selbst, als die Beschaffenheit der sie erregenden Gegenstände studieren. Fehlten vielleicht auch wir beide hierin, Sie, daß Sie zu sehr für die Technik, ich, daß ich zu sehr für die Kenntnis des Menschen besorgt war? Fehlten wir vielleicht auf eine tief aus unserer Individualität entspringende Weise? Denn es ist wunderbar, und Sie bemerken es sehr richtig, wie mächtig die individuellsten Eigentümlichkeiten auf Untersuchungen dieser Art selbst wider unsern Willen einwirken." Mit diesen Worten spricht Humboldt eine sehr auffallende Eigenart gerade der Kalliasuntersuchungen aus. Er selbst faßte das Problem von einer ganz anderen Seite an als Schiller und Körner. Die abstrakte Feststellung des Merkmals der Schönheit hatte für ihn nur Wert im Blick auf die Theorie der Bildung, die ihn damals und später lebhaft beschäftigte. Sah Körner auf die Technik des Schönen, Schiller auf die Deutung, so beschäftigte Humboldt sich mit der Wirkung des Schönen. Er machte den Dreiklang vollständig.

Unter den oben angegebenen Gesichtspunkten ist nun die Formel Körners eingehender zu analysieren. Sie kristallisierte sich erst allmählich heraus, hauptsächlich am Gegensatz zu der Formel Schillers. Um Schillers Einwände widerlegen zu können, wurde Körner zu immer größerer Präzision gedrängt, wie auch umgekehrt Schillers Definitionen unter dem Einfluß Körners sich wandelten. Schillers Definition des Schönen bezog sich zunächst auf das Schöne der Natur. Das Kunstschöne wurde erst später mit einbegriffen. Schön ist ein Ding, das reine Selbstbestimmung zeigt, so hatte Schiller in seinem Kalliasbrief vom 8. Februar 1793 gesagt; schön ist ein Naturwesen, wenn es sich aus reiner Natur bestimmt, „denn das Selbst des

Naturwesens ist Natur". Körner wandte darauf ein:[28]) „Um eine reine Selbstbestimmung wahrzunehmen, muß das Selbst von dem Nicht-Selbst, das auto von dem heteron unterschieden und das Verhältnis zwischen beiden bemerkt werden". Er wollte deshalb den Begriff dessen, was Schiller „die Natur des Wesens" nennt, genauer bestimmt wissen, und dies umsomehr, „damit er nicht mit dem Begriffe des Zwecks, welcher der Vollkommenheit zum Grunde liegt, verwechselt werde". Daraufhin führt Schiller den Begriff der Technik oder Kunstmäßigkeit ein und bestimmt die Schönheit als Natur in der Kunstmäßigkeit oder in der Technik. Die Technik soll also das heteron sein, das Körner suchte. Sie ist die begrifflich faßbare Form des Gegenstandes, durch die der Betrachter veranlaßt wird, nach dem Grunde der Erscheinung zu fragen. Findet er, daß die Natur des Gegenstandes selbst, daß die eigene Existenz sie bestimmte, so ist der Gegenstand schön; entdeckt er einen äußeren Grund, etwa einen Begriff, als Veranlasser der Form, so kann der Gegenstand zwar vollkommen sein, aber nicht schön; das Schöne allein besitzt Autonomie im eigentlichen Sinne, nämlich „innere Notwendigkeit der Form": es gibt und befolgt zugleich seine Regel. Die Autonomie des Vollkommenen, die z. B. ein Instrument besitzt, dessen Technik durch einen Gedanken vollständig bestimmt ist, verhält sich gegen die innere Natur dieses Dinges doch immer als Heteronomie. Deshalb wird „das Vollkommene, dargestellt mit Freiheit, sogleich in das Schöne verwandelt".

Körner findet die Bestimmungen Schillers immer noch nicht klar genug.[29]) „Technik der Form halte ich mit Dir für ein gemeinsames Erfodernis der Schönheit und Vollkommenheit. Nur bei dem Unterschiede zwischen beiden — wo alles auf den Begriff der Natur ankommt, insofern Du sie der technischen Form entgegensetzest — bin ich nicht befriedigt". Was rechnet denn Schiller zum „Begriff der Natur in ästhetischer Bedeutung"?[30]) Und was ist Technik? Er definiert: wenn ich sage, „das Ding folgt seiner Natur, es bestimmt sich durch seine Natur, so setze ich darin die Natur allem demjenigen entgegen, was von dem Objekte verschieden ist, was bloß als zufällig an demselben betrachtet wird und hinweggedacht werden kann, ohne zugleich sein Wesen aufzuheben. Es ist gleichsam die Person des Dinges" usw. Offenbar ist diese Definition eine Tautologie. Denn es fragt sich ja gerade, was ist zufällig, was ist wesentlich? Es bleibt der Willkür überlassen, zu bestimmen, wann ein Ding seiner Natur folgt, das heißt, wann es schön ist. Und diese Unbestimmtheit ist auch durch den Begriff der Technik nicht beseitigt. Das wird in den Beispielen, die Schiller für das Naturschöne gibt, noch deutlicher als in seinen Definitionen. Das glücklichste Symbol des Schönen ist ihm der Vogel im Flug, weil er den „durch die Form bezwungenen Stoff" darstellt. Hier taucht wieder ein neues Begriffspaar auf. „Form" und „Stoff", letzterer auch Materie oder Masse genannt. Sie sollen offenbar den Begriffen Freiheit und Technik entsprechen. Dann aber wäre ja Form etwas ganz anderes als Technik, während doch sonst Technik gleichbedeutend war mit Form. Es stehen sich nicht mehr geformte Materie = Technik und Freiheit gegenüber, sondern formloser Stoff = Masse und Form. Somit hat es den Anschein, als ob es im Naturwesen Technik überhaupt nicht gäbe; was in einem begriff-

lich bestimmten Gegenstand, in einem Zweckgegenstand wie z. B. einem Instrument, die Technik ist, das ist im Naturding Masse, Materie, formloser Stoff. Es ist das Zufällige in der Natur, das den Namen „Natur" gar nicht verdient. Hier herrscht offensichtlich eine Unstimmigkeit, und Körner hat Recht, wenn er die Begriffe Natur und Technik nicht klar gegeneinander abgesetzt findet. In der Absicht Schillers lag es, das Naturding als das freie Wesen über den Zweckgegenstand als das unfreie Wesen zu stellen; nach seinen Darlegungen aber ist eher das Umgekehrte der Fall.

Während die Abgrenzung des Schönen vom Vollkommenen mittels der Begriffe Technik und Freiheit gelungen ist, ist die Bestimmung des Naturschönen widerspruchsvoll geblieben. Ein Naturwesen soll schön sein, wenn die Form über die Masse herrscht. Darum scheiden eine ganze Reihe von Naturwesen als von der Masse beherrscht ohne weiteres aus der Menge der s c h ö n e n Naturdinge aus: Stier, Bär, Elefant. Nun kann man, meint Körner, den Naturzwecken (= Organismen nach Kantischem Sprachgebrauch) die zur Naturschönheit erforderliche „innere Notwendigkeit der Form" doch nicht absprechen.[31]) D. h. man müßte konsequenterweise alles Organische für schön erklären, wollte man in dieser Bestimmung das spezifische Merkmal der Schönheit finden. Körner fährt darum fort: „Von diesen Naturzwecken abstrahierst Du. Aber was ist dasjenige, was Dir alsdann noch übrig bleibt?" Diese Frage trifft genau die Schwäche der Schillerschen Bestimmungen; denn man kann nicht anders, als antworten: übrig bleibt die Freiheit. Die Freiheit aber ist, wie Körner mit Recht schreibt, „eine Eigenschaft", aber kein Kennzeichen des Schönen. Alles Schöne ist frei, aber nicht alles Freie ist schön"[32]). So ist also immer noch die Frage nach dem Merkmal des Schönen nicht beantwortet. Hier setzen seine Versuche neu ein. „Ich bemerke an den Objekten zweierlei Zwecke:

a) den b e s o n d e r e n — die technische Form —
b) den a l l g e m e i n e n — die Aeußerung der Lebenskraft in Erweiterung der Schranken".

Schön ist ein Ding, wenn zwischen diesen beiden Zwecken Harmonie herrscht. Und im Beispiel erklärend: „An einem vegetierenden oder lebendigen Wesen unterscheiden wir ein G e g e b e n e s — die Form der Blume, des Tieres, insofern sie im Keime gegründet ist — und ein H e r v o r g e b r a c h t e s — die Individualität dieser Form nach den besonderen Eigenheiten der inneren Entwicklung, die Aeußerung der Vegetation oder der Lebenskraft". Was Körner hier mehr andeutet als entwickelt, ist eine Anschauung vom O r g a n i s c h e n. Er hält sich dabei an Kant, denn auch Kant bestimmt im 64. Paragraphen der Kritik der Urteilskraft zwei Prinzipien, die zusammen, beide gleich notwendig und gleich berechtigt, den Organismus aufbauen: das gattungsmäßig Gegebene und das individuell Hervorgebrachte.

Hält man dagegen Schillers Verständnis der Natur, so wird der Unterschied zu Körner mit einem Schlage klar. Ihm fehlt der Begriff des Organischen im eigentlichen Sinne. Natur, wie er sie auffaßt, ist ja nichts anderes als Freiheit. Auch Körner will allerdings dem Organismus Freiheit beilegen und zwar auf Grund des zweiten Prinzips; das „Hervorgebrachte" ist ja die Aeußerung der selbständigen Kräfte im Naturwesen, und

wieder stimmt er dabei mit der Kantischen Erklärung des Organismus überein. Wesentlich ist aber, daß er dem Gegebenen, Seienden gleiche Bedeutung beimißt wie dem Hervorgebrachten. Die Materie oder technische Form ist ebenso wichtig für den Organismus wie die Freiheit. Erst das Zusammenstimmen beider schafft den Organismus. Bei Schiller aber hat die Materie, ob sie nun technisch geformt ist oder nicht, keinen Anspruch auf Wohlgefallen, wie Schiller ausdrücklich sagt[33]). „Freiheit ist allein der Grund des Schönen, Technik ist nur der Grund unserer Vorstellung von der Freiheit". Durch das unbedingte Uebergewicht der Freiheit aber geraten Materie und Form in ein feindliches Verhältnis. Die Form erscheint als Fessel[34]), die Materie als ein zu überwindendes, plumpes, totes Ding. Dies tritt in der Anwendung der Formel Schillers auf das Schöne der Kunst besonders kraß hervor.[35]) Die Natur des Stoffes muß von der Form völlig besiegt erscheinen, der Stoff muß sich „in die Form verlieren".

Da bei Körner beide Prinzipien, Materie und Form, mit dem Anspruch der Gleichberechtigung auftreten, so wird entsprechend die Schönheit in der Harmonie beider gefunden. Auch hier war es Kant, der Körner das Hilfsmittel reichte. Er charakterisiert die Organismen als Ursache und Wirkung oder, teleologisch betrachtet, als Mittel und Zweck ihrer selbst.[36]) Diese Bestimmung greift Körner auf. Im Schönen bedingen und durchdringen Materie und Form sich gegenseitig in lebendigem Wechsel. So findet er das wichtigste Merkmal des Schönen, das er Schiller entgegenzusetzen hat: die Lebendigkeit. Der Begriff der toten Masse fällt fort. Im Organismus gibt es nichts und im Kunstwerk darf es nichts geben, was allein Mittel wäre. Auch die Materie ist lebendig, sie hat Anspruch auf Schonung ihrer Eigenart. Jede Gewaltsamkeit stört den Eindruck des Schönen. Schönheit ist Harmonie — auch Freiheit, aber nicht nur Freiheit. „Dann ist die technische Form nicht das Produkt der Beschränkung, sondern einer erhöhten, erweiterten Existenz. Daher der Wert des Genialischen in der Kunst."[37]) Dieser Satz zeigt, daß Körner mit Bewußtsein ein unkünstlerisches Moment bei Schiller beseitigen wollte. Auch Humboldt hatte den Eindruck, daß mit dieser Bestimmung Schiller gegenüber etwas gewonnen sei. Er schreibt[38]): „Daß das Prinzip der Schönheit ein Zustand des Gleichgewichts ist, ist nicht nur selbst ein sehr schöner, sondern auch ein sehr wahrer Gedanke. Ich ziehe ihn sogar der Schillerschen Bestimmung „Freiheit" weit vor, da Freiheit (in diesem Sinne Herrschaft der Form) den erzwungenen Gehorsam der Materie nicht ausschließt, hingegen Gleichgewicht ein freiwilliges Uebereinkommen oder wenigstens eine gleiche Kraft anzeigt." (Seinen ferneren Zweifel, ob nicht Gleichgewicht auch das Prinzip der Vollkommenheit und ob eine Unterscheidung von diesem möglich sei, würde Körner in ähnlicher Weise behoben haben, wie in dem schon zitierten Brief an Schiller vom 4. Februar 1793, wo er Vollkommenheit den „entschiedenen Sieg der herrschenden Kraft über die widerstrebenden Elemente", Schönheit aber den „kaum errungenen Sieg mit Gefahr überwältigt zu werden" nennt. Ebenso am 21. Oktober 1793: „Wird der leblose Stoff despotisch von einer einzigen Idee beherrscht, so kann das Objekt vollkommen sein, aber nicht schön. Nur die milde Herrschaft der Form . . . erzeugt Schönheit.")

Frei von unklaren Bestandteilen sind Körners Definitionen auch am Schluß des Kalliasbriefwechsels noch nicht; so ist durchaus nicht einzusehen, weshalb sich „technische Form" = gegebene Anlage und „Lebenskraft" wie Zentripetal- und Zentrifugalkraft, d. h. einander widerstrebend verhalten sollen.[39]) Hier wirken die Vorstellungen Schillers von der feindlichen Materie nach. Der Organismusgedanke ist noch nicht rein und sicher durchgeführt.

Es sind scheinbar unbedeutende und teilweise kleinliche Unterscheidungen, die den Anteil Körners an dem Kalliasproblem ausmachen, und doch verbirgt sich dahinter tiefe künstlerische Erkenntnis. Das wird sofort deutlich, wenn man den Organismusgedanken auf seinen Ursprung zurückverfolgt. Dort wird wiederum die Einwirkung Goethes sichtbar. Unter dem Eindruck mehrfacher Unterredungen mit Goethe zu Ende des Jahres 1790 hatten Körners Gedanken sich zusammengeschlossen zu dem, was er sein „neueres ästhetisches Glaubensbekenntnis" nennt.[40]) Es lautet in seinen wichtigsten Sätzen: „Das Kunstwerk soll durch sich selbst existieren wie ein anderes organisches Wesen, nicht durch die Seele, die ihm der Künstler einhaucht. Hat er ihm einmal Leben gegeben, so dauert es fort, auch wenn der Erzeuger nicht mehr vorhanden ist; und hierdurch unterscheidet sich eben ein Aggregat von Elementen, die einzeln als Produkt eines höheren geistigen Lebens ihren Wert haben, von einem organisierten Ganzen wo Teil und Ganzes gegenseitig Mittel und Zweck sind wie bei dem organisierten Naturprodukt. Diese Einheit der Richtung bei der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Kräfte und diese Vervielfältigung des Lebens im Einzelnen bei der möglichsten Harmonie des Ganzen unterscheidet Klassizität und Chaos von Leerheit." Körner will es in der Hauptsache Kant verdanken, daß ihm über die Fruchtbarkeit des Begriffes Organisation ein Licht aufgegangen sei. Doch ist es unverkennbar, daß ein Hauptanteil an diesem Glaubensbekenntnis Goethe zukommt. Gerade das Uebertragen der naturforschenden Betrachtungsweise auf das Gebiet der Kunst war Goethe eigentümlich. (Während es Kant wohl näher lag, gleich Schiller das Ethische mit dem Künstlerischen zu verbinden.) Körners Satz vom durch sich selbst existierenden Kunstwerk liest sich ganz wie ein Satz aus der „bildenden Nachahmung des Schönen" von K. Ph. Moritz, der ja Goethische Ideen in Theorie umsetzte. Körner kannte und schätzte ihn.[41]) Moritz gab ihm den Ausdruck „Welt im Kleinen", den Körner später gern gebraucht, um das „organisierte" Kunstwerk zu kennzeichnen.[42]) Was Körners „Einheit in der Mannigfaltigkeit" — auf diese Formel lassen sich seine Definitionen des Schönen sämtlich zurückführen — besagen sollte, kommt in diesem Glaubensbekenntnis zu klarerem Ausdruck als in den Kalliasfragmenten, und zugleich tritt der verschiedenartige Gehalt, den dieselbe Formel bei den „Vollkommenheitsmännern" und bei Körner hat, deutlich hervor: Körner akzeptiert den Gedanken, daß das Kunstwerk ein Abbild der großen Natur sei, ein Mikrokosmos, so, daß in beiden das gleiche Prinzip der Ordnung herrsche[43]), befreit ihn aber von der Identifizierung des Schönen mit dem Vollkommenen. Dafür tritt vielmehr die Erkenntnis ein, daß „Leben", also eine begrifflich nicht faßbare Größe, das Wesen der Natur und damit des sie abbildenden Kunstwerks sei. Nimmt man den alten und den neuen

Inhalt der Formel zusammen, so war es „lebendige Gesetzlichkeit", die den Makrokosmos wie den künstlerischen Mikrokosmos erfüllen sollte. Unter diesem Gesichtspunkt wollte auch Goethe das Kunstwerk als ein Analogon der lebendigen Natur angesehen wissen.

Seine früheren Anschauungen hatte Körner völlig wandeln müssen, um diesen Gedanken so nachdrücklich vertreten zu können, wie er es vor allem Schiller gegenüber am 21. Oktober 1793 tut. In den „Philosophischen Briefen" war er gerade der „Kunstidee" Schillers, d. h. dem Gedanken, das Kunstwerk sei ein verkleinertes Abbild der Welt, aufs schärfste entgegengetreten. „Der Künstler herrscht despotisch über den Stoff, den er zur Versinnlichung seiner Ideen gebraucht, aber in dem göttlichen Kunstwerk [gemeint ist die Welt] ist der eigentümliche Wert jedes seiner Bestandteile geschont, und dieser erhaltende Blick, dessen er jeden Keim von Energie auch in dem kleinsten Geschöpfe würdigt, verherrlicht den Meister ebenso sehr als die Harmonie des unermeßlichen Ganzen. Leben und Freiheit im größten möglichen Umfange ist das Gepräge der göttlichen Schöpfung". Aehnlich schreibt er am 8. Mai 1785: „Jeder große Künstler muß mit unumschränkter Macht über den Stoff herrschen, aus dem er seine Welt schafft . . ., er spricht, so geschieht's, er gebeut, so steht es da. Wehe, wenn er noch mit widerspenstigen Elementen zu kämpfen hat, wenn ihn eine begeisternde Idee durchglüht." Auch am 21. Oktober 1793 heißt es wieder: „Der Künstler muß sein Medium unumschränkt beherrschen. Aber", fährt er bezeichnenderweise fort, „wenn dieses Medium aus lebendigen Wesen besteht, deren Freiheit geschont werden muß wie in der Staatskunst, so ist diese Schonung selbst mit dem Streben nach einem bestimmten Ziele verbunden, das Erfordernis der Schönheit in der Darstellung des Ideals".

Seit den Gesprächen mit Goethe und der Lektüre von Moritz, da ihm „das Objektive in aller Art von Kunst immer werter" wird[44]), vertritt er die einst so bekämpfte „Kunstidee" aufs wärmste, die ja den Grundgedanken des Moritzschen Werks bildet. Körner wird nicht müde, auch später immer wieder die Eigenschaft des Stoffes zu betonen, daß er nicht tot, sondern voll eigenen Lebens sei. Mit Vorliebe wählt er dafür das Bild des Staates, in dem jeder seine eigene Freiheit behaupten müsse.[45]) Nun hat Schiller eben diesen Gedanken gegenseitiger Schonung mit aller Schärfe ausgesprochen. Er sagt[46]): „Die Schönheit oder vielmehr der Geschmack betrachtet alle Dinge als Selbstzwecke und duldet schlechterdings nicht, daß eins dem andern als Mittel dient [eben das, was Körner so oft hervorhebt]. In der ästhetischen Welt ist jedes Wesen ein freier Bürger, der mit dem Edelsten gleiche Rechte hat und nicht einmal um des Ganzen willen darf gezwungen werden, sondern zu allem schlechterdings konsentieren muß". Ja, er geht soweit, die vollkommenste Platonische Republik als mit der ästhetischen Welt unvergleichbar zu bezeichnen, was die Freiheit des Einzelnen betreffe. Man kann solche Stellen, die im Widerspruch zu den bisher angeführten stehen, nicht anders erklären, als daß in ihnen die intuitive künstlerische Erkenntnis sich Bahn bricht, seinen Definitionen und Beispielen zum Trotz, nach denen es eine „Masse" gab, auf die die

Idee der Freiheit nicht angewandt werden durfte, die in jeder Weise durch die Form zu „beschränken" war. Der Ueberschwang, mit dem er die Idee der Freiheit aufnahm, bewirkte, so seltsam es klingt, daß er der Natur ihre Freiheit nahm, sich auszusprechen, wie sie ist, daß sie ihm nur als Symbol der Freiheit etwas bedeutete. Dem gegenüber vertritt Körner die ruhig betrachtende, von jeder Gewaltsamkeit freie Natur- und Kunstanschauung, die Goethe ihn gelehrt hatte.

Schiller verschloß sich diesen Anregungen, obwohl sie ihm gerade wegen der freieren Auffassung der Natur viel hätten bedeuten können. Erfüllt von dem Wert seiner ästhetischen Erkenntnisse, die ihm überreich zuströmten, sah er in den häufig abgerissenen und vielfach mit veralteten oder schiefen Begriffen arbeitenden Darlegungen Körners nichts als unteilnehmende Kritik.[47]) Er vergaß, daß Körner nach dem Grundsatz verfuhr, das Beste von seinem Freunde als selbstverständlich stillschweigend aufzunehmen und nur dann zu reden, wenn es ihm nötig erschien, Mängel zu bessern.[48]) Aber ohne Wirkung scheinen Körners Bemühungen nicht geblieben zu sein; wenn Schiller später, im fünfzehnten seiner Briefe über ästhetische Erziehung das Wesen der Schönheit als „lebendige Gestalt", bestimmt, so fällt uns dabei Körners Definition vom 21. Oktober 1793, die letzte, ein, die die Schönheit in das freie Spiel der lebendigen Einzelkräfte setzt, denn aus den Begriffen, Leben, freies Spiel, war ja Schillers Formel erwachsen.[49]) Zudem faßt auch Schiller, genau wie Körner, die Schönheit formal als Resultante aus zwei Kräften. Seine Bestimmung mußte deshalb Körner als vollendeter Ausdruck dessen erscheinen, was er gewollt, aber mangels künstlerischer Gestaltungskraft nicht hatte aussprechen können.[50]) Und weiter: Körner bezeichnet „Einheit der Richtung bei der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Kräfte" als Klassizität[51]) und nennt zwei Extreme, in die man beim Verlassen der Mittellinie zu verfallen in Gefahr ist: Chaos, wenn die Mannigfaltigkeit überwiegt, Leerheit, wenn sie fehlt. Ganz ähnlich zeichnet später Schiller in „Naive und sentimentale Dichtung" die Abwege des Realisten und Idealisten vom klassischen Maß, wo er Leerheit den Fehler des letzteren nennt. Körner gab gerade diesem Stück der Abhandlung Beifall.[52])

2. Das Schöne und das Charakteristische.

Es ist bedauerlich, daß damals allein Humboldt den Gegensatz schön — vollkommen durch den fruchtbareren schön — charakteristisch ersetzte, der später zu mannigfachen Erörterungen zwischen Goethe und Schiller Anlaß gab. Schon damals bestimmt Humboldt den Unterschied folgendermaßen[53]): Beide sind die sinnliche Erscheinung von etwas Unsinnlichem, aber „bei dem, was charakteristisch ist, hüllt sich gleichsam die unsinnliche Idee in die den Sinnen erscheinende Gestalt; bei dem, was schön ist, verwandelt sie sich selbst in dieselbe"; und zwar ist dies der Fall, wenn die Verbindung der Teile des sinnlichen Objekts, nicht die Teile selbst, die dargestellte Idee im Beschauer wachruft. In dieser Feinheit ist der Unterschied kaum jemals wieder formuliert worden, auch von Goethe nicht in der Kunstnovelle „Der Sammler und die Seinigen".

Alle diese Bestimmungen finden sich bei Körner wieder. Er schreibt über Humboldts Anregungen[54]): „Was Humboldt über den Unterschied des Schönen und Charakteristischen in seinem letzten Briefe bemerkt, ist mir besonders wichtig und hat mir viel Stoff zum Nachdenken gegeben." Wir finden die Resultate dieses Nachdenkens im Brief an Schiller vom 27. Sept. 1795, wo er sie formuliert, um einen Maßstab für die Beurteilung von Schillers Dichtergenie zu haben. „In beiden [dem Schönen und dem Charakteristischen] scheint mir ein Trieb nach dem Unendlichen — das Wesentliche des Kunsttalents — zum Grunde zu liegen. Nur ist er bei dem Charakteristischen auf die einzelnen Teile — bei dem Schönen auf die Verbindung des Ganzen gerichtet. Es gibt nämlich ein Unendliches in der Verbindung des Ganzen, welches von der Beschaffenheit der Teile unabhängig ist"; [gerade diese schwer zu fassende Eigenart des Schönen hatte Humboldt klar zu machen versucht[55]): nicht die Teile, die ein bestimmtes Verhältnis h a b e n, sondern das Verhältnis, das auf den Teilen r u h t, die über den Teilen gleichsam schwebende reine Form bestimme das Urteil über die Schönheit] „und in diesem [dem ruhenden Verhältnis] scheint mir das Wesen der Schönheit zu liegen. Es besteht in unbeschränkter Einheit, verbunden mit unbeschränkter Freiheit. Diese Verbindung nennen wir Harmonie." Es ist klar, daß Körner wie Humboldt — und auch Goethe[56]) — dem Schönen den Vorzug gibt. Schiller allein war es, der in dem durch einen Horenaufsatz Hirts im Jahre 1797 entfachten Streit, ob in der antiken Plastik das Charakteristische vor dem Schönen den Vorzug verdiene, kräftig die Rechte des Charakteristischen vertrat; der Aerger über die jungen Romantiker, Friedrich Schlegel insbesondere, die „durch ihre Bemühungen, den Begriff des Schönen abzusondern und in einer gewissen Reinheit aufzustellen, ihn beinahe ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt"[57]) hatten, gab ihm das Wort ein: „Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und wie billig die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen." Man darf hierin nicht so sehr ein Umstoßen der eigenen früheren Theorie als vielmehr eine Selbstrechtfertigung des zur Tragödie sich Wendenden sehen, für den eine andere Bewertung des Schönen nötig war.[58]) Auch Körner verkannte nicht den Zusammenhang zwischen der Schätzung des Charakteristischen bei Schiller und seiner dichterischen Eigenart: „Streben nach Größe, Gedankengehalt, erschütternder Wirkung", kurz, das Charakteristische sei es gewesen, was in Schillers früheren Arbeiten geherrscht habe. Aber dergleichen bezeichnet er als „ungebildete Kraft" und stellt als selbstverständliches Ziel der dichterischen Entwicklung die Harmonie der Schönheit hin, welche den Geist der Antike ausmache. Eben dies meint er auch, wenn er am 10. September 1794 einen Fortschritt von „Manier zum Stil" bei Schiller finden will, denn Manier und Stil verhalten sich nach Goethischem Sprachgebrauch wie das Charakteristische und das Schöne.

Mit der höheren Bewertung des Schönen hängt es wohl zusammen, daß Körner so wenig Interesse für das E r h a b e n e zeigt, obwohl die theoretischen und dichterischen Arbeiten seines Freundes ihn darauf hät-

ten führen können. In seine Versuche, das Schöne objektiv zu bestimmen, ist das Erhabene natürlich eingeschlossen, und wie jenes will er es aus den Kategorien entwickeln.[59]) Nicht einverstanden ist er daher mit Schillers Aufsatz „Ueber das Erhabene", weil dieser „mit Kanten bei Entwicklung des Begriffs vom Erhabenen die Wirkung auf Menschen, die sittlicher Begeisterung fähig sind, mit der Sache selbst" verwechsele.[60]) In der Klassifizierung des Erhabenen weicht er von Kant und Schiller nicht ab. Nur in einem will er Kant nicht folgen: das erhebende Gefühl, auch Begeisterung genannt, sei nicht „auf Sittlichkeit eingeschränkt. Es gibt auch eine heroische Begeisterung, die von Sittlichkeit unabhängig ist".[61]) Er will demnach ein ästhetisch Erhabenes vom sittlich Erhabenen getrennt wissen. Wie Körner die Grenzen abstecken wollte, entzieht sich unserer Kenntnis.

Ueber einen — mehr passiven — Teilnehmer des Kalliasbriefwechsels muß noch gesprochen werden, über Friedrich Schlegel. Am 9. Mai 1794 berichtet er seinem Bruder von der engen Verbundenheit mit Körner, mit dem er schon seit dem Frühjahr 1792 in regem schriftlichen und mündlichen Verkehr stand: „Nichts von dem, was ich ihm etwa mitteile, geht verloren; er ist auch gar nicht zurückhaltend, mir mitzuteilen, und so weit geht denn auch unsere Freundschaft, nämlich soweit die Kunst geht". Er bekam die Briefe Humboldts an Körner zu sehen, worin ihn „vieles interessierte". Wahrscheinlich schöpfte er vor allem aus den Anregungen, die Humboldts Gegenüberstellung des Schönen und Charakteristischen ihm gaben, denn nicht lange nachher war es ja, als er in dem Aufsatz „Ueber das Studium der griechischen Poesie" die Streitfrage „objektiv oder interessant" — noch — zu Gunsten des Objektiven = Schönen entschied. Aber auch Körners und Schillers Definitionen scheinen Spuren hinterlassen zu haben. So, wenn er das Schöne (= Stil) in einem beharrlichen Verhältnis von Mannigfaltigkeit, Einheit und Allheit findet.[62]) „Allheit" ist die freie Verbindung von Einheit und Mannigfaltigkeit, das, was Körner „Harmonie" nannte. „Vollkommener Stil ist dem Kunstwerk eigen, in dem das Gesetz des beharrlichen Verhältnisses aus freier Neigung erfüllt wird." An Körner erinnert besonders die Betonung, daß auch „die Fülle" (= das Mannigfaltige) „heilig" ist, und „in der Vereinigung aller Bestandteile dem Gesetz der Ordnung nur frei gehorchen" darf. Denn „Mannigfaltigkeit ist schon die erste Form des Lebens". Schon der Gegensatz zu Kant mußte für Schlegel anziehend sein, der Versuch, rein aus Begriffen das Schöne zu entwickeln; war doch der Zug zum Konstruktiven, der sich darin enthüllt, bei Schlegel aufs schärfste ausgeprägt, derart, daß er so groteske Formen annehmen konnte wie im „Gespräch über Poesie", wo Schlegel Ludowico fragen läßt: „Halten Sie es etwa für unmöglich, zukünftige Gedichte a priori zu konstruieren?"[63])

Umgekehrt hat auch Schlegel Körners Vorstellungen vom Schönen beeinflußt; die Bestimmung, daß das Wesentliche des Kunsttalents „ein Trieb nach dem Unendlichen" sei[64]), — eine Bestimmung, die späterhin mehrfach auftaucht, — ist ein Zeugnis dafür.

3. Die Bedeutung des Kallias für Körners Aesthetik.

Die gemeinsame Bedeutung der Kalliaserörterungen für Schiller, Humboldt und Körner liegt darin, daß sie die erste große grundsätzliche Auseinandersetzung mit Kant bildeten. Hier wurden sie sich über die Fundamente der Kunst klar. Durch Schillers und Humboldts große ästhetische Schriften ziehen sich immer wieder Gedankengänge aus der Kalliaszeit. Auf Schillers „Aesthetische Erziehung" wurde schon hingewiesen. Ebenso lassen sich in Humboldts Aufsatz „Ueber Goethes Hermann und Dorothea", seiner umfangreichsten und tiefsten kunstphilosophischen Abhandlung, alle Begriffskomplexe aus seinen Kalliasbriefen an Körner nachweisen.

Für Körner sind die Kalliaserörterungen noch in einem besonderen Sinne bedeutsam. Sein Anteil hat sich, trotzdem er hinter dem Reichtum der Ideen Schillers und Humboldts fast verschwindet, doch als originaler und wertvoller herausgestellt, als es gewöhnlich angenommen wird.[65]) Man kann ihn aber erst dann voll würdigen, wenn man ihn in den Zusammenhang seiner philosophischen Bestrebungen stellt. Den Hintergrund für die Versuche, das Schöne objektiv zu bestimmen, bilden, wie schon erwähnt, die erkenntnistheoretischen Einwände gegen Kant, die darauf hinausgehen, die Grenzen zwischen Erfahrung und Idee aufzuheben. Zeitlich und sachlich hängen diese Vorstöße gegen Kant aufs engste mit den Kalliasideen zusammen. Wenn die objektive Bestimmung des Schönen in seinem Sinne gelang, so nämlich, daß dadurch die Erfahrung erweitert und das Reich der Ideale eröffnet wurde, dann war ein oberstes Prinzip gewonnen, ein absoluter Maßstab, der auf sämtliche Gebiete des Geisteslebens bezogen werden konnte, ein Prinzip, das gleichzeitig „evident" und „fruchtbar" war.[66]) Einem Zauberschlüssel gleich sollte es alle Probleme aufschließen. So sagt Körner schon am 5. Mai 1791 von seiner Formel, daß er sich getraue, sie auf „Kunst im eigentlichsten Sinne, auf Moral, Politik, Geistesbildung usw." anzuwenden.

An diesen Bemühungen ist nicht so sehr die Tatsache merkwürdig, daß er sie unternahm — in dem System von Leibniz hatte er schon das große Beispiel einer allerklärenden Formel[67]), die noch dazu der seinen ähnlich war; auch Goethe wandte seinen Begriff des Organischen auf die gesamte ihn umgebende Bildungswelt an — merkwürdig ist vielmehr der Versuch, diese Formel aus dem Aesthetischen zu gewinnen. Es spricht daraus die Ueberzeugung von dem Primat des Aesthetischen in einer Weise, daß selbst der Künstler Schiller ihm nicht ganz folgte. Körner wollte nicht nur, wie Schiller, die Aesthetik anders begründen als Kant, sondern die ganze Philosophie auf einen neuen Boden stellen und zwar auf den Boden des Schönen. Weil er dieses Ziel nicht aus den Augen verlor, ließ er sich die kleinlichsten logischen Untersuchungen nicht verdrießen, suchte er unermüdlich nach einem „noch entfernteren und höheren" Prinzip.[68])

Dem Gedanken Körners fehlt es nicht an Größe. Aber freilich ist die Ausführung weit dahinter zurückgeblieben. So entsteht leicht der Eindruck, als ob er dem Geistesfluge Schillers nicht zu folgen vermöge. Körner konnte sich noch nicht so weit von Kant lösen, wie es nötig ge-

wesen wäre, um seine Idee durchzuführen. Weil er die Grundlagen Kants nicht preisgab, so trägt auch der Kallias wieder jenen zwiespältigen Charakter, der seinen philosophischen Studien überhaupt eignet.

Wir erfassen in den Kalliasbriefen ein Bruchstück des Systems, das vor dem Geiste Körners stand und das nie zur Vollendung kam. Die Anwendung einer Formel auf die verschiedenen Geistesgebiete ist leider unterblieben. Man kann nur versuchen, die Fäden selbst zu ziehen, da, wo Körner in größerem Zusammenhang über einzelne Probleme der Kunst und Philosophie spricht. So wird im Laufe der Untersuchung die Bedeutung des Kallias immer wieder hervortreten.

3. Kapitel.

Die Kunst.

1. Wesen und Wert der Kunst.

Am 12. Dezember 1788 schickte Körner einen kleinen Aufsatz an Schiller, betitelt "Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffes". Er war hervorgerufen durch einen Angriff Stolbergs auf Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlands", in welchem die christliche Religion verkannt und geschmäht und die Kunst mißbraucht sein sollte. Die Bestimmung der Kunst sei, „Wahrheit zu zeigen". „Poesie, welche nicht der Wahrheit gewidmet ist, schimmert, ohne zu wärmen".[1]) Körner sieht sich dadurch zu einer „Revision der Begriffe" aufgefordert, „die bei jener wohlmeinenden Aengstlichkeit zum Grunde liegen".[2]) Es sind die Begriffe Kunst und Ethik, Kunst und Religion. Körner revidierte damit zugleich seine eigenen Anschauungen, denn noch nicht lange war es her, daß er überhaupt ein positives Verhältnis zur Kunst gewonnen hatte. Von seiner ersten Erziehung „klebte ihm der Gedanke an", „der Künstler arbeite nur für sein und anderer Menschen Vergnügen".[3]) Und das war kein Ziel, das er „des Ringens für wert gehalten" hätte. Den Blick immer auf die Menschheit gerichtet, wie es einem jungen Aufklärer und Stürmer und Dränger zugleich ziemte, schränkte er sich auf solche Beschäftigungen ein, die er für unentbehrlich hielt, um die „dringendsten Bedürfnisse der Menschheit" zu befriedigen. „Nur spät entstand bei mir der Gedanke", so bekennt er Schiller, „daß Kunst nichts anderes ist, als das Mittel, wodurch eine Seele besserer Art sich andern versinnlicht, sie zu sich emporhebt, den Keim des Großen und Guten in ihnen erweckt, kurz alles veredelt, was sich ihr nähert".

Die Kunst — ein Mittel zum Vergnügen: das war die Ueberzeugung, die eine mit „mönchsartiger Frömmigkeit" geleitete Erziehung ihm aufgedrungen hatte. Die Kunst — ein Mittel zur Veredlung: diesen Eindruck gewann er aus den Dramen Schillers, vielleicht auch aus seinen ästhetischen Schriften, in denen der Wert der Kunst von ihrer Bedeutung für die sittliche Bildung abgeleitet wurde. Nach der späteren Definition würde also die Kunst im Gegensatz zu der früheren Auffassung gerade die edelsten Bedürfnisse der Menschheit zu ihrem Ziel haben und ihnen dienstbar sein. So scheint Körner doch mit den Forderungen Stolbergs zusammenzutreffen. Auch darin besteht eine Uebereinstimmung, daß beiden die Kunst als Mittel galt, um einen höheren Zweck zu erreichen. Und doch ist offenbar Körners Definition ganz anders gemeint als das, was Stolbergs Bestimmungen der Kunst bedeuten sollten. Denn bei gleicher Auffassung hätten sie in dem Falle Schiller nicht so verschieden urteilen können. Hieran entstand für Körner überhaupt erst das Problem des Verhältnisses

von Kunst und Bildung (unter diesem Namen seien die Gedankenkomplexe zusammengefaßt, welche durch die Worte Ethik, Religion, Wissenschaft, Staatskunst bezeichnet werden). Hatte er bis jetzt in dem Feuer neuentfachter Kunstbegeisterung kurzer Hand das Schöne auch gut, die Kunst edel, nutzbringend und sittlich genannt, so war er nun gezwungen, sich darüber klar zu werden, warum das Schöne und das Gute in ihren Wirkungen zusammenfallen sollten; ob er die anscheinende Identifizierung aufrecht erhalten könne; ob es ein festes Verhältnis oder etwa eine Rangordnung zwischen ihnen gebe.

Wie nimmt Körner in seiner kleinen Schrift gegen Stolberg zu allen diesen Fragen Stellung? Er setzt an den Anfang die These: „Die Kunst ist keinem fremdartigen Zwecke dienstbar. Sie ist selbst ihr eigener Zweck."[4]) Ihr Wert wird daher nicht erhöht, wenn man sie „zur Predigerin der Wahrheit und Tugend" bestimmt. Und doch hat sie unbestreitbare Verdienste um die Entwicklung der Menschheit. Denn sie hilft die wichtigste Aufgabe im Fortschritt der Kultur zu erfüllen, nämlich auf der Kulturhöhe vor Erschlaffung zu bewahren. Sie tut es, indem sie im Menschen die Fähigkeit der Begeisterung und dadurch das Bewußtsein seines Wertes erhält. So tritt sie neben Religion und Patriotismus, deren gemeinsame Bestimmung es ist, „Leidenschaft zu veredeln". An augenfälliger Wirkung kann sie sich allerdings mit diesen beiden nicht messen, aber in der Dauer und Tiefe des Einflusses ist sie ihnen überlegen. Und worin liegt diese Wirkung? In der Eigenart der künstlerischen Darstellung. Nicht im Stoff, sondern in der Behandlung des Künstlers. Das Natürliche ist zwar, daß er „das Große und Schöne der menschlichen Natur" im Bilde zeigt[5]), aber auch da, wo der Stoff „von einer anderen Gattung zu sein scheint, sind es doch nicht die Gegenstände selbst, welche er schildert, sondern ihr Eindruck auf einen glücklich organisierten Kopf, die Art, wie sie in einer großen oder schönen Seele sich im Momente der Begeisterung spiegeln . . . Es gibt einen ästhetischen Gehalt, der von dem moralischen Werte unabhängig ist". Hiermit ist gegen Stolberg die Selbständigkeit der Kunst neben Moral und Religion prinzipiell festgestellt. Da der ästhetische Gehalt von dem moralischen nicht abhängt, so ist es gleichgültig, ob die Stoffe an sich in den Grenzen der Wahrheit und Moralität bleiben. An einem Menschen z. B. interessiert den Künstler nicht so sehr sein relativer Gehalt, wie er im Gebiet des Moralischen und Sozialen sich äußert, sondern sein absoluter — Körner nennt ihn den inneren — der durch alles äußere Handeln, mag es sittlich anstößig oder verbrecherisch sein, „hindurchschimmert".[6]) Nur auf das Bedeutende kommt es ihm an. Diese Scheidung ist für den Dramatiker ganz besonders wichtig. Auffallend ähnlich klingt Schillers sehr viel spätere Bestimmung des moralischen und ästhetischen Gebrauchs dramatischer Charaktere: „Selbst von den Aeußerungen der erhabensten Tugend kann der Dichter nichts für seine Absichten brauchen, als was an denselben der Kraft gehört. Um die Richtung der Kraft bekümmert er sich nichts".[7])

Diesen grundlegenden Unterschied der Beurteilungsweise hatte Stolberg überhaupt nicht gesehen, und er würde ihn wohl auch kaum anerkannt haben. Zwei wichtige Merkmale der Kunst sind entdeckt: 1. die Kunst

ist ein bestimmter Ausdruck eines menschlichen Gehaltes; 2. sie ist als solche Zweck an sich, mithin frei von anderen Zwecken, welcher Art sie auch seien. Untersucht man von diesen neuen Bestimmungen aus sein früheres Kunstbekenntnis, so erscheint es gar nicht einmal sehr verschieden, eher als mattere Formulierung des jetzigen: „Die Kunst ist das Mittel, wodurch eine Seele besserer Art sich andern versinnlicht, sie zu sich emporhebt . . . alles veredelt, was sich ihr nähert". Das heißt doch: die Kunst ist in erster Linie Ausdruck, sinnlicher Ausdruck eines seelischen Gehaltes; kraft dieser Eigenschaft kann sie dann sittlichen Zwecken dienen. Es war nur noch ein Schritt zu tun, um die Zweckfreiheit der Kunst zu proklamieren: auszusprechen, daß Zweckdienlichkeit immer nur etwas Mittelbares sein könne, weil das eigentliche Wesen der Kunst schon darin bestehe, Spiegel einer großen oder schönen Seele „im Momente der Begeisterung" zu sein.

Die Frage des Verhältnisses von Kunst und Bildung ist demnach so weit gelöst, daß die Unabhängigkeit beider voneinander festgestellt ist. Nun schließt aber diese Unabhängigkeit nicht aus, daß Beziehungen zwischen ihnen bestehen oder entstehen. Und hier beginnt das eigentliche Problem. Körners Aufsatz zeigt in Bezug auf seine Lösung eine merkwürdige Zwiespältigkeit. Es widersprach seiner eigenen Definition, wenn er die Kunst dadurch zu beglaubigen suchte, daß er sie mit Religion und Patriotismus in eine Reihe stellte. Er gerät dabei selbst wieder in den „wohlgemeinten Versuch, das Angenehme mit dem Nützlichen zu vereinigen", den er doch für grundverfehlt hält. So bekommen seine Darlegungen etwas Verschwommenes und Halbes. Das praktische Ergebnis klingt recht unsicher und stellt ebenfalls ein Gemisch überwundener Anschauungen mit eigenen neuen Einsichten dar: „Was an sich selbst ein unverdorbenes Gefühl für Wahrheit und Moralität beleidigt, darf nur insofern ein Gegenstand der Kunst werden, als es einer begeisternden Idee untergeordnet und zu ihrer lebendigen Darstellung notwendig ist."[8]) Mit Recht sagt Schiller dazu: Es bleibt immer noch strittig, „wo die edle Kunstfreiheit aufhört und die Uebertreibung anfängt; denn natürlich wird jeder, dem es um Einschränkung dieser poetischen Freiheit zu tun ist, Deinem Räsonnement eine willkürliche Auslegung geben".[9]) Und in Schillers Zusammenfassung, frei von Körners Verklausulierungen, erhalten dessen Gedanken ein ganz anderes Gesicht: Es ist „die allgemeine Regel festzusetzen: der Künstler und dann vorzüglich der Dichter behandelt niemals das Wirkliche, sondern immer nur das Idealische oder kunstmäßig Ausgewählte aus einem wirklichen Gegenstand". („Nicht die Gegenstände selbst", sagt Körner, „sondern ihre Spiegelung in der Seele des Künstlers".) Er vergeht sich also auch nicht gegen Moral und Religion, „er kann sich nur gegen die ästhetische Anordnung oder gegen den Geschmack vergehen". Auch diese Konsequenz lag in der Linie der Ueberzeugungen Körners. Aber wie immer, wenn er öffentlich schrieb, machte er dem Gegner oder dem Publikum Konzessionen, milderte und feilte so lange, bis das Originale seiner eigenen Anschauungen unter der Durchschnittsmeinung, die er der Billigkeit halber nicht verschweigen zu dürfen glaubte, verschwunden war. Man muß also

versuchen, den Grundgedanken herauszuschälen und von ihm aus Körners Beweisführung zurechtzurücken.

Das wichtigste Ergebnis des Aufsatzes war der Begriff des Rein-Aesthetischen; er basiert auf der Möglichkeit verschiedener Wertmaßstäbe, nach denen der Mensch beurteilt wird. Man betrachtet ihn nämlich entweder „in Verbindung mit der ihn umgebenden Natur, seine Begriffe und Meinungen im Verhältnis mit der Beschaffenheit der Dinge selbst, seine Art zu handeln in Beziehung auf andere empfindende Wesen"[10]), oder man nimmt ihn isoliert und wertet nach der „Summe von Ideen, Fertigkeiten und Talenten, die in jedem einzelnen Menschen vorhanden ist . . . auch wenn auf den Gebrauch derselben gar keine Rücksicht genommen wird". Das erste ist die relative Schätzung. Sie erlaubt keinen anderen Maßstab, als „Wahrheit und Tugend". Das zweite ist die absolute Schätzung und ihr Maßstab der „innere Gehalt". „Aus der Verwechslung dieser Maßstäbe", sagt Körner, „entsteht das Unbefriedigende in den gewöhnlichen Theorien vom Verdienste", deutlicher gesagt, aus der alleinigen Anwendung der moralischen Beurteilungsweise. Aus Körners Einwänden gegen die Philosophien Spinozas, Kants, Fichtes ging schon hervor, wie sehr ihm daran lag, einen „reinen Begriff des Menschen" zu finden und alle Philosophie darauf zu beziehen. Hier war also sein eigentlichstes Thema angeschlagen. In diesem Zurückgreifen auf das Rein-Menschliche war er Schiller verwandt. Dieser hatte in seiner Mannheimer Rede vom Jahre 1784 „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?" zwar die Kunst vorwiegend durch moralische Verdienste gestützt, aber ihre eigentliche Bedeutung in den Schlußsatz zusammengefaßt, daß sie empfinden lasse, was es heißt „ein Mensch zu sein".[11]) Schon hier ist es klar ausgesprochen: Das Aesthetische ist das Rein-Menschliche.

Ist die Kunst damit gerechtfertigt, daß sie einen menschlichen Gehalt birgt, so muß auch hierin allein ihre Bedeutung für die Entwicklung und Bildung der Menschheit liegen. Darin also, daß sie das Menschliche auf allen Stufen der Kultur rein erhält. Nichts anderes wollte Körner sagen, wenn er behauptete, die Kunst bewahre vor Erschlaffung, denn sie erhalte die Fähigkeit der Begeisterung, das Bewußtsein des Wertes im Menschen. Auch was er von der Dauer und Tiefe der Kunstwirkung schrieb, daß sie nämlich die Tatkraft im Innersten errege, bekommt seinen Sinn erst, wenn man an die Eigenart der Kunst, reiner Ausdruck des schöpferischen Menschen zu sein, denkt. Da aber Körner diese Beziehungen nur ahnen ließ, auch der Aufbau seiner Schrift nichts dazu beitrug, sie klarer zu machen — die Erläuterung dessen, was er ästhetischen Gehalt nannte, steht erst am Ende — so macht alles über die Wirkung der Kunst Gesagte den Eindruck unsicherer Behauptungen. Wieder finden wir bei Schiller eine klare und knappe Formel: „Der Dichter, der sich nur Schönheit zum Zweck setzt, aber dieser heilig folgt, wird am Ende alle anderen Rücksichten, die er zu vernachlässigen schien, ohne daß er's will oder weiß, gleichsam zur Zugabe miterreicht haben, da im Gegenteil der, der zwischen Schönheit und Moralität, oder was es sonst sei, unstet flattert oder um beide buhlt, leicht es mit jeder verdirbt."[12])

Noch ist das Problem von Kunst und Bildung nicht sicher erfaßt; aber die schärfste Zuspitzung hat auch Schiller erst später in der „Aesthetischen Erziehung" gefunden, als er sich die Frage vorlegte: Wie kann die Kunst gerade infolge ihrer Zweckfreiheit ein Bildungsfaktor werden? Die Lösung des so gestellten Problems konnte nicht anders geschehen, als daß man das Rein-Menschliche analysierte; denn wenn das Aesthetische im Menschlichen aufging, so waren auf diesem Wege allein die letzten Aufschlüsse zu erwarten. Den „reinen Begriff des Menschen" zu suchen, war die Aufgabe aller Wertbestimmung der Kunst. Schillers und Körners frühe ästhetische Versuche gingen mehr ahnungsweise darauf hinaus. Auch hier brachte erst Schillers reifste philosophische Schrift den Abschluß: in der „Aesthetischen Erziehung" schlägt Schiller diesen Weg mit voller methodischer Besonnenheit ein. Alle einzelnen Gedankengänge führt er an diese Stelle heran, um mit der Feststellung des „reinen Begriffs der Menschheit" allen Problemen ihre grundsätzliche Lösung zu geben.

Durch Schillers Arbeit an den „Künstlern" wird die Diskussion über Sinn und Wert der Kunst einen Schritt weiter geführt. Das kleine Bruchstück des Gedichtes, das Schiller seiner Kritik des Körnerschen Aufsatzes einfügte und das ein poetischer Ausdruck seiner kritischen Bemerkungen war[13]), erweckte bei Körner den lebhaften Wunsch, das Ganze kennen zu lernen.[14]) Wie zu erwarten, war der Inhalt ganz nach seinem Sinn. Denn im Blick auf die vorangegangene Diskussion über Körners Abhandlung, die eine Reihe von wertvollen Gedanken ans Licht gefördert hatte, erscheint Körners sachlicher Einfluß auf Schillers Gedicht als recht bedeutend. Schiller erkannte wohl den Wert der Körnerschen Schrift trotz der beträchtlichen formalen Mängel; darauf weist außer dem freundschaftlichen Beifall, den er ihr spendet, vor allem die Bemerkung, sie sei für den Troß der Leser zu gründlich.[15]) Körners tiefe Vertrautheit mit den Gedankengängen der „Künstler" tritt besonders in seiner Antwort auf Schillers Brief vom 9. Februar 1789 hervor. Da hatte Schiller von den Veränderungen berichtet, die hauptsächlich unter Wielands Einwirkung vorgenommen worden waren. „Die Hauptidee des Ganzen", die Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit, bildete nun die eigentliche Einheit.[16]) Schiller berichtete dem Freunde darüber: „Wieland . . . empfand es sehr unhold, daß die Kunst nach dieser bisherigen Vorstellung [daß sie den Menschen auf die Wahrheit und Sittlichkeit nur vorbereite] doch nur Dienerin einer höhern Kultur sei . . . Alles, was wissenschaftliche Kultur in sich begreift, stellt er tief unter die Kunst, und behauptet vielmehr, daß jene dieser diene. Wenn ein wissenschaftliches Ganze über ein Ganzes der Kunst sich erhebe, so sei es nur in dem Falle, wenn es selbst ein Kunstwerk werde". Hiernach scheint es, daß Schiller in der ersten Konzeption der „Künstler" noch hinter den von Körner in seinem Aufsatz entwickelten Ideen zurückgeblieben war.

Körner nahm zunächst Wielands Einwand mit großer Befriedigung auf, weil er einen überraschenden Fortschritt über dessen frühere, „kleinliche Begriffe von der Bestimmung der Kunst" darstelle[17]), schrieb dann aber: „Daß Du die Kunst der wissenschaftlichen Kultur nachsetztest, habe ich nicht gefunden. Die W a h r h e i t, welche Du für das Urbild der Schön-

heit erklärst, ist etwas ganz anderes, als die Bruchstücke menschlicher Kenntnisse und die Vorschriften der gemeinen Moral".[18]) Körner hatte also sehr fein empfunden, daß in einem dichterischen System, wie es Schillers Gedicht war, alle philosophischen Begriffe ihre gewöhnliche Bedeutung ablegen und in neuem Lichte erscheinen, weil sie von einem ästhetischen Ideal aus beleuchtet werden. Er erkannte, daß die Wahrheit, wie Schiller sie faßte, ein ästhetisches Gut war; daß Wahrheit und Schönheit sich ineinander auflösen mußten. Und nun begründet Körner, warum diese ästhetische Betrachtungsweise möglich und notwendig ist. Er begründet es mit dem reinen Begriff des Menschen: „Ist das Wesen, welches jetzt Mensch ist, bestimmt, sich mit jeder Revolution seiner Existenz jenem Ideale stufenweise zu nähern, so läßt sich behaupten, daß die Entwicklung des Gefühls für Schönheit eine Vorbereitung zu einem künftigen Zustande sei. Es gibt etwas Höheres für denkende Wesen überhaupt, nicht für den Menschen insbesondere. Ausschließendes Streben nach Wahrheit beschränkt den Menschen. Erkenntnis ist ihm sparsam zugemessen, fast nur soviel, als für seine niederen Bedürfnisse zureicht. Seine Sphäre zu erweitern, bleibt ihm nichts übrig, als Ahnung durch Phantasie. Gefühl für Schönheit ist es, was das Chaos der Erfahrungen ordnet und zu Ergänzung der Lücken auffodert". Was mit diesen fragmentarischen und dunkel andeutenden Sätzen gemeint ist, wird erst ganz verständlich, wenn man sich jener beiden Wertmaßstäbe erinnert, die Körner in seinem Aufsatz dargelegt hatte. Wäre der Mensch nur ein denkendes Wesen, so wäre die Wahrheit das höchste Gut für ihn, und der Kunst käme nur eine vorbereitende oder dienende Rolle zu. In der Erkenntnis sind dem Menschen ewig enge Grenzen gesetzt, und doch drängt es ihn zur Totalität. Zur vollen Entfaltung seines Wesens kann er nur gelangen, wenn Schönheit die chaotischen Bruchstücke der Erkenntnis harmonisch ordnet. Der Mensch ist angelegt auf Schönheit, weil er angelegt ist auf harmonische Totalität. Das ästhetische Ideal ist das höchste, weil es dem reinen Begriff des Menschen entspricht.

In der Abhandlung über die Freiheit des Künstlers erschien noch der ethische Gesichtspunkt gleichberechtigt neben den ästhetischen. Hier wird mit Entschiedenheit der letztere vorgezogen. Diesmal vertritt Körner das ästhetische Ideal entschlossener als Schiller, dessen „Künstler" noch Spuren des Schwankens zwischen ästhetischem und ethischem Ideal zeigen. Gedankengänge der „Aesthetischen Erziehung" klingen bereits an. So ergriff Körner denn später mit Begeisterung die Idee des ästhetischen Staates als der einzigen Gesellschaftsform, in welcher das Ideal des künstlerisch-harmonischen Menschen zur Erfüllung kommen kann. Mit Schiller forderte er die ästhetische Erziehung zum ästhetischen Staate.[19]) Aesthetische Erziehung ist Zweck an sich selbst. Und warum? Weil sie dem Ideal der Menschheit entspricht. „Das Ideal der Menschheit" aber „gründet sich auf die Gesetze des Schönen". Hier schließt sich der Kreis. Man sucht das Ideal der Kunst und entdeckt es im Ideal des Menschen. Man analysiert das Ideal des Menschen und findet die Gesetze des Schönen. An dieser Stelle erkennt man, welche Bedeutung den Kalliaserörterungen in Körners Denken zukommt: in ihnen soll der Primat des Schönen logisch begründet

und für jene Gesetze des Schönen, auf denen die Idee der Menschheit beruht, eine unanfechtbare Formel gefunden werden. Wendet man diese Formel auf den Menschen an, so ergibt sich das Ideal des harmonisch ausgebildeten Menschen, in welchem das „freie Spiel der einzelnen Kräfte zu einer Idee zusammenstimmt", der nicht durch einseitige Zwecke gebunden ist und dadurch seiner Totalität verlustig geht. Gerade auch das Betonen der Freiheit von Zwecken ist bedeutsam für das innere Verhältnis des Menschen zur Kunst. Der schöne Mensch ist Zweck an sich wie die Kunst. Das ästhetische Ideal ist das höchste; es umschließt alle andern.

Nachdem so die einheitliche Linie aufgezeigt worden ist, in der Körners Wertbestimmung der Kunst verläuft, bleibt es noch übrig, das Verhältnis von Kunst und Bildung nach allen Seiten einzeln zu beleuchten. In den Erörterungen über Schillers „Künstler" unterscheidet Körner eine Kritik des Wahren und eine Kritik des Schönen[20]). Beide werden auf philosophische Systeme angewandt. Die erste untersucht sie im Blick auf die Erfahrung. Ihr liegt allein an der „Zuverlässigkeit der Erkenntnis"; ob „der ganzeVorrat von Erfahrungen doch immer ein unübersehbares Chaos" bleibt, kümmert sie nicht. Hier hat nun die Kritik des Schönen einzusetzen. Sie „prüft das Ideal als ein Geistesprodukt, unabhängig von der Wahrheit, entdeckt seine Mängel und sucht seine Vollkommenheit zu erhöhen". Sie ist es allein, die „die Wissenschaft zum Kunstwerk adeln kann". Das trifft zusammen mit Schillers und Wielands Idee von dem Ziele wissenschaftlicher Kultur. Die Zuverlässigkeit der Erkenntnis gilt Körner wohl als ein erstrebenswertes Gut, aber höher steht ihm die Totalität der Erkenntnis, und diese ist nur mit Hilfe der Schönheit erreichbar. Das Interesse an der „Schöpfung", d. h. am künstlerisch vollendeten Werk, meint Körner, liege letztlich allem wissenschaftlichen Forschen zugrunde. Denn was ist Denken anders als der Versuch, das „Chaos" harmonisch zu ordnen?[21]) Auch das Denken steht in innerer Verwandtschaft zur künstlerischen Tätigkeit; denn das Künstlertum liegt im reinen Begriff des Menschen beschlossen. In diesen hingeworfenen Bemerkungen liegen die Wurzeln der späteren Einwendungen Körners gegen Kant, die er in der schon erwähnten „Theorie des Zweifels" zusammenfassen wollte. Ich denke mir „die Philosophie nicht als Wissenschaft, sondern als K u n s t"[22]), heißt es in dem kurzen Entwurf dazu, den er Schiller mitteilt. „Durch sie wird O r d n u n g und H a r m o n i e in unserm Denken und Handeln hervorgebracht. Aus dem intellektuellen und moralischen Chaos geht eine neue S c h ö p f u n g hervor. S c h ö n h e i t ist ihr erstes Gesetz. Wahrheit ist ein subordiniertes Bedürfnis, wobei die Erkenntnis bloß als M i t t e l (oft zu geringfügigen Zwecken) betrachtet wird".[23]) Noch in einem Aufsatz vom Jahre 1812 „Ueber die deutsche Literatur" erkennen wir dieselben Gedanken, wenn auch merklich verflacht. Dort sagt Körner von der philosophischen Erkenntnis, daß sie ihren Zweck in der „Erweiterung der Schranken unseres inneren geistigen Lebens" finde. „Der Mensch soll aufrecht stehen in seiner Welt und den Blick zu den Sternen erheben. Der Theorie soll er eine beruhigende und seelenerhebende Ansicht des Universums verdanken, und die praktische Weisheit soll sein Leben zu einem schönen Ganzen veredeln".[24])

Wie die Erkenntnis, so ästhetisierte Körner auch die Wissenschaft. Der Begriff der Wissenschaftlichkeit im eigentlichen Sinne war ihm fremd. Das Streben nach Geschlossenheit der Erkenntnis überwog so sehr, daß er die Einzelforschung gering achtete und der Hypothese dafür einen breiten Raum gönnte. Von seiner Bildungsreise nach England schrieb er an Gleim über die englische Naturwissenschaft: „Wenig Naturforscher erlauben sich, die gemachten Erfahrungen in einem philosophischen Geiste zu überschauen, um alte Theorien zu widerlegen oder neue zu erfinden und dadurch die Wissenschaft ihrer Vollkommenheit näher zu bringen. Alles, was den Namen Hypothese und Theorie verdient, wird von der Menge derer verachtet, die bloß den Stoff zusammenscharren und es der Nachwelt überlassen, ihm eine Form zu geben".[25]) Diese Aesthetisierung der Wissenschaft führt auf eine Kritik wissenschaftlicher Arbeit nach ästhetischen Gesichtspunkten. So beurteilt er vor allem die Geschichtsschreibung, die ja der künstlerischen Tätigkeit am nächsten verwandt ist. „Wieviel Vorteile hat nicht der Romanschreiber vor dem Historiker voraus?"[26]) ruft er aus, als er geschichtliche Darstellungen mit historischen Romanen vergleicht. „Was entschädigt den letzteren für die Opfer, die er der Wahrheit zu bringen glaubt?" Der Vorzug der Wahrheit, meint er, beruhe auf Täuschung. „Wird nicht jede Geschichte durch lebhafte Darstellung zum Roman?" Körner will damit Schiller der Geschichte entreißen und der Dichtung wieder zuführen. Er begreift nicht, wie ein Dichter seine höheren Fähigkeiten zu solcher Arbeit verwenden mag. Da er aber hört, daß Schiller nicht von ihr ablassen will, so sucht er wenigstens die „ängstliche Art der Behandlung, die kleinlichen Rücksichten"[27]), die Schiller zu nehmen schien, zu entfernen. Schiller nämlich hatte geschrieben, er wolle „das Gründliche" und „das Unterrichtende" erstreben, weil es „von weit höherem Range als das bloß Schöne oder Unterhaltende" und zudem der Maßstab sei, „nach welchem Verdienste gemessen werden". Körner ist darüber empört: „Ich leugne nicht, daß die Geschichte einen Geist höherer Art beschäftigen kann, aber er muß seinen Stoff zu sich erheben, nicht zu ihm herabsinken. Er stellt den Zusammenhang der Begebenheiten dar, wie er in einem vollkommenen Wesen auf einem höheren Standpunkte zu einem großen Gemälde sich bildet. Daß zur Vollständigkeit eines solchen Gemäldes auch mikroskopische Untersuchungen nötig sind, gebe ich zu; aber es gibt eine Grenze, wo die Einheit des Ganzen durch den Reichtum des Details verloren geht". Körner bittet Schiller deshalb dringend, „der historischen Genauigkeit nicht zuviel dichterische Schönheiten aufzuopfern."[28]) Er übersieht, da Schiller den Nützlichkeitsstandpunkt so auffällig hervorkehrt, daß dieser im Grunde eine viel tiefere Auffassung von der Verwandtschaft zwischen Poesie und Geschichte besaß als er selber; sprach doch Schiller schon damals den Gedanken aus, daß „die philosophische innere Notwendigkeit bei beiden gleich" sei.[29]) Er nahm damit das teleologische Prinzip Kants voraus. Als er später in der Jenaer Antrittsrede seine Anwendung forderte, nahm Körner dies mit großer Befriedigung auf.[30]) Und wie Schiller das teleologische Prinzip nicht in dem Kantischen Sinne einer Forschungsmaxime verstand, sondern als künstlerisches Formprinzip, mittels dessen er dem zusammenhanglosen Stoff eine dauernde

und bedeutende Gestalt geben wollte, so lag auch Körner einzig an der Geschlossenheit und künstlerischen Rundung des Geschichtsbildes. Für das eigentümliche Tatsacheninteresse des Historikers hatte er kein Verständnis. Er nannte dergleichen „Mikrologie".[31])

Nicht nur die innere Durchdringung geschichtlicher oder philosophischer Stoffe sollte vom Geist der Schönheit geleitet sein, sondern auch von der äußeren Darstellung wünschte Körner, daß sie künstlerischen Ansprüchen genüge. Hierin läßt sich indessen ein gewisser Wandel der Auffassung feststellen. In den früheren Jahren beurteilte er historische Schriften, insbesondere die Schillers, nicht anders, als ob er es mit Kunstwerken zu tun hätte.[32]) So zeigte er auch eine besondere Vorliebe für die künstlerische Einkleidung philosophischer Ideen. Lange trug er sich mit dem Plane, philosophische Entwicklungen in Form eines Briefromans darzustellen.[33]) Allmählich aber erkannte er, daß Bestimmtheit und Deutlichkeit sich nicht immer mit Wohlklang vereinigen lasse.[34]) „Das edle Metall aus den Tiefen hervorzuarbeiten und es zum allgemeinen Umlauf auszuprägen, sind zwei verschiedene Geschäfte, die nicht füglich von einer Person betrieben werden können".[35]) Ganz ähnlich setzte auch Schiller „die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen" fest. Bei Körner herrscht aber unverkennbar auch später noch die Neigung, die Grenzen des Schönen zu erweitern. Mit Stolz weist er in seinem Aufsatz „Ueber die deutsche Literatur" Steigentesch's Vorwürfe über die barbarische Schwerfälligkeit der wissenschaftlichen Schriftstellerei in Deutschland zurück und zeigt auf solche Stellen - die selbst bei Kant nicht selten seien - wo wir „eine mächtig ergreifende Stimme" wie aus einer „höhern ätherischen Region" vernehmen, wenn der Verfasser „auf seiner Bahn irgend einen Gipfel erstiegen hat". „Es öffnete sich ihm der Blick in eine Welt von Pracht und Leben, und in der schönsten Beleuchtung, und er überließ sich bloß dem Eindruck eines solchen Schauspiels".[36])

Die ästhetische Einstellung Körners führte zu den schärfsten Auseinandersetzungen mit Kant auf dem Gebiet der Ethik. Schillers Versuch, die Schönheit zum Zwecke objektiver Begründung unter die praktische Vernunft zu subsumieren, konnte natürlich Körners Beifall nicht finden. Er sieht darin einen Versuch, die Schönheit aus der Sittlichkeit abzuleiten, während er selber „lieber diese aus jener, und beide aus einem höheren Prinzip deduzieren" will.[37]) Daher kehrt er die Kantische Ordnung von Schönheit und Sittlichkeit geradezu um: „Das Interesse der Sittlichkeit, wovon Kant soviel spricht, scheint mir eben sich auf Schönheit zu gründen". Das klingt wie ein grobes Mißverständnis Kants; erklärlich wird dieser Satz nur aus dem völllig verschiedenen Ideal des Menschen bei Kant und bei Körner. So selbstverständlich Kant das ethische Interesse für das oberste erklärte, so selbstverständlich zog Körner diesem das ästhetische Interesse vor. Körner war darin Schillerscher als Schiller. Die Sittlichkeit aus der Schönheit ableiten zu wollen, war Schiller nie eingefallen. Stets bewahrte er, auch in der Auseinandersetzung mit Kant, den Gesetzen der Sittlichkeit ihr Herrschaftsgebiet, in welchem sie unumschränkte Geltung haben sollten.

Noch zur Zeit seiner Briefe über ästhetische Erziehung bekannte er seine grundsätzliche Uebereinstimmung mit Kant. Er tadelte an ihm zwar die Härte des Pflichtbegriffs, aber sie lag nach seiner Meinung nur im Buchstaben, jedoch „auf keine Weise im Geiste des Kantischen Systems".[38]) Er trug deshalb kein Bedenken, das Autonomieprinzip Kants, das Prinzip der „Existenz aus bloßer Form" auf das Aesthetische zu übertragen, eben weil es, so verstanden, nichts „Beleidigendes" oder „Peinliches"[39]) zu enthalten schien. Körner sah immer das Recht des Aesthetischen gefährdet. Er mißbilligt es, daß Schiller das tragende Prinzip der Aesthetik unmittelbar aus der Ethik entnimmt. Er wünscht ein „entfernteres und höheres" zu finden.[40]) Während Schiller das Kantische Sittengesetz ohne Abstrich annimmt und nur fordert, daß alles moralische Handeln in der Form der Schönheit geschehe —, denn nicht Beugung unter das Sittengesetz, sondern moralische Schönheit ist für ihn das „Maximum der Charaktervollkommenheit"[41]) —, will Körner nicht nur die Form, sondern die innersten Wurzeln des sittlichen Tuns im Aesthetischen gründen lassen. Kein Wunder, daß er mit Schillers Ideen über die „Gefahr ästhetischer Sitten" nicht einverstanden war.[42]). Und ebenso scheint es ihm, daß Schiller Kant mit seiner Apologie in „Anmut und Würde" „zuviel Ehre" antue.[43]) „Vielleicht fehlt es ihm an Gefühl für moralische Schönheit; von der Evidenz seines Moralsystems bin ich noch garnicht völlig überzeugt. Was nötigt uns denn, jede einzelne Handlung zu generalisieren und als Maxime zu betrachten? Ist es nicht eine höhere Vollkommenheit eines denkenden Wesens, sich nach den individuellen Verhältnissen, als nach allgemeinen Regeln, die doch immer nur Behelf des geistigen Unvermögens sind, zu bestimmen?" Wieder bricht der ästhetische Individualismus durch; eine solche Kritik, die an den Nerv des Kantischen Sittengesetzes rührt, war Schiller ganz fremd. Schiller erwählte, noch bevor er Kant gelesen hatte, dies Prinzip zur Richtschnur seines Tuns. Am 17. September 1787 schrieb er Körner: „Ich habe nur einen Maßstab für Moralität, und ich glaube, den strengsten: Ist die Tat, die ich begehe, von guten oder schlimmen Folgen für die Welt — wenn sie allgemein ist?" Auch Körner wollte für „die Menschheit" arbeiten, aber er wollte in jedem einzelnen Falle über sein Tun unabhängig von dieser allgemeinen Rücksicht entscheiden können, wie der Künstler über sein Werk und so wenig durch allgemeine Regeln gebunden sein wie dieser. Bezeichnend für seine Art, ethische Grundsätze aus ästhetischen abzuleiten, ist seine späte (an sich ziemlich unbedeutende) Schrift „Für deutsche Frauen".[44]) Dort beginnt er alle Abschnitte mit der Darstellung oder Erläuterung künstlerischer Gesetze und Verhältnisse als der Norm, nach deren Muster die weibliche Erziehung und Lebensführung zu gestalten sei. Daß Körner nach so langer Zeit — der Aufsatz erschien 1824 — noch einen solchen Aesthetizismus vertrat, ist ein Beweis dafür, wie sehr er in diesen Ideen lebte.

Kants „Philosophische Religionslehre" gab Schiller und Körner Anlaß, das Verhältnis von Kunst und Religion zu besprechen. Schiller schrieb darüber an Körner, die Schrift habe ihn hingerissen, obwohl einer der ersten Grundsätze darin empörend für sein und wahrscheinlich auch Körners Gefühl sei.[45]) „Er behauptet nämlich eine Propension des mensch-

lichen Herzens zum Bösen, das er das radikale Böse nennt . . . Er setzt es über die Sinnlichkeit hinaus in die Person des Menschen, als den Sitz der Freiheit". Körner antwortet, wie er erwartet hatte.[46]) „Mit seinem radikalen Bösen werde ich mich schwerlich aussöhnen. Ich kenne keinen Satz der Dogmatik — selbst die Ewigkeit der Höllenstrafen nicht ausgenommen — der mir so verhaßt wäre". Das Ideal des freien und schönen Menschen schien ihm durch Kants Lehre befleckt; und eben das war der Punkt, an dem auch Schiller Anstoß nahm. Sowie die Religion mit dem ästhetischen Ideal ins Gedränge kam, wandte sich Körner von ihr ab. Im übrigen sah er sie als eine für die Kunst zu erobernde Provinz an, soweit sich nämlich sein Grundsatz, „das Vorhandene nicht wegzuwerfen, . . . sondern es vielmehr zu veredeln"[47]), darauf anwenden ließ. Er billigte deshalb Schillers gelegentliche Ausfälle gegen das Christentum nicht.[48]) Einmal träfen sie, so meinte er, doch nur das durch die Jahrhunderte ausgeartete Christentum, das in seiner ursprünglichen Reinheit eine kindlich-heitere Religion gewesen und erst in seiner jetzigen Gestalt eine „Störerin der Freude" geworden sei. Dann aber sei es ja gerade die Aufgabe des künstlerisch empfindenden Menschen, dies entartete Christentum wieder zu „veredeln". In einer solchen ästhetisch getönten Religion ließ Körner seinen Sohn aufwachsen. Er lernte nach seinem eigenen Wort die Religion „nicht als finstere Zuchtmeisterin und Störerin unschuldiger Freuden, sondern als seelenerhebende Freundin"[49]) kennen. Die durch und durch rationalistische Vorstellung von einem ursprünglich reineren Christentum ermöglichte es Körner, sich die christliche Religion als eine ästhetische auszumalen: etwa in dem Sinne, daß sie Darstellung schöner Sittlichkeit sei, weil die unedlen Motive der Furcht und des Zwanges in ihr fallen. Oder er rühmte ihr eine Harmonie der Weltansicht nach, bei der die Kritik endige, „um nicht in Zweifelsucht auszuarten"[50]). So gestand auch Schiller ihr „virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten" zu.[51])

Ueberblickt man Körners Anschauungen vom Wesen und Wert der Kunst, so zeigt sich immer wieder eine „Inflation" des Aesthetischen, die doppelt auffällt, da Körner nicht Künstler ist. Oder sollte vielmehr gerade hierin die Erklärung liegen? Bringt nicht gerade der Dilettantismus einen Aesthetizismus hervor, der so häufig zu einer Grenzverwischung zwischen der Kunst und den andern großen Geistesgebieten führt, wie eben bei Körner? Gewiß würde man Körner Unrecht tun, wollte man über seine philosophisch-ästhetischen Versuche mit dem Worte Dilettantismus das Urteil sprechen. Der Zusammenhang, die Tiefe und Dauer seiner Bestrebungen allein zeugen für ihre Echtheit; alles bloße Liebhabertum trägt den Charakter der Spielerei. Aber ein dilettierender Zug ist trotzdem unleugbar vorhanden. Er äußert sich in dem ständigen Hervorkehren ästhetischer Gesichtspunkte. Der Künstler hat es nicht nötig, das Aesthetische zu übersteigern.

Beim Erscheinen des Wilhelm Meister schrieb Schiller an Goethe, die Kunst bewundernd, mit der Goethe den vollendeten Gang einer Erziehung dargestellt hatte, ohne der Hilfe der Philosophie zu bedürfen: „Ich bin fest überzeugt, daß dieses bloß der ästhetischen Richtung zuzuschreiben ist, die Sie in dem ganzen Roman genommen. Innerhalb der ästhetischen Geistes

stimmung regt sich kein Bedürfnis nach jenen Trostgründen, die aus der Spekulation geschöpft werden müssen . . . Sie hat Selbständigkeit, Unendlichkeit in sich, nur wenn sich das Sinnliche und Moralische im Menschen feindlich entgegenstehen, muß bei der reinen Vernunft Hülfe gesucht werden."[52]) Körner wollte eine solche Begrenzung der ästhetischen Geistesstimmung nicht anerkennen. Der Kreis des Aesthetischen schien ihm nicht geschlossen, wenn nicht das Sittliche in ihn einbezogen war. So rührt zwar die Verbindung ästhetischer Gesichtspunkte mit moralischen von einer Steigerung der ästhetischen Ansprüche her und nicht umgekehrt von einem Uebergreifen der Moral in das Gebiet der Kunst, und doch gefährdete Körner gerade durch die Ueberdehnung der Grenzen die Reinheit des Aesthetischen. Es entstand die Gefahr, das Eigentümliche der Kunst zu verflachen.

Wieder stoßen wir auf jenen Wesenszug Körners, der sich in dem Drange äußert, eine einheitlich-harmonische Weltanschauung zu begründen. Er tritt am Gegensatz zu Schiller besonders klar zu Tage. Die „bange Wahl" zwischen Sinnlichem und Moralischem war für Schiller der Fall des täglichen Lebens. Sie war Realität, und jene ästhetische Geistesstimmung — als Grundlage einer Erziehung oder Lebensgestaltung wenigstens — Ideal; gab ihm dafür aber auch den Schwung und die Flugkraft eines Ideals. Körner behandelte die schöne Wissenschaft, die schöne Sittlichkeit, den schönen Staat wie Realitäten. Schillers Ideale sind von einem kräftigen Dualismus getragen. Körner suchte allenthalben Ideal und Wirklichkeit zu vermischen, ohne daß ihm doch die Ueberwindung des Dualismus zu einer einheitlichen Lebensanschauung gelungen wäre. Es fehlte ihm der breite Boden starken Lebens, der seinen Idealen Farbe gegeben hätte. So scheinen sie nicht sowohl wie die Schillers gesteigerte als vielmehr verdünnte Wirklichkeit zu sein. Schiller nennt den Freund einmal eine „alles sich veredelnde Individualität"[53]) und bezeichnet damit Körners Wesensart treffend. In dem reinen Drang zum Idealen verschwanden ihm nur zu häufig die Bedingungen des Möglichen und Wirklichen.

2. Die Kunst und die Antike.

Das Problem Kunst und Bildung hatte zur Zeit Körners einen großen geschichtlichen Hintergrund: die Neuerweckung des klassischen Altertums durch Winckelmann. Es gab um die Wende des 18. Jahrhunderts keine Theorie der Kunst, die an der Antike hätte vorübergehen können. Denn die Antike war ja nicht nur historisches Faktum, sie war, besonders seit Winckelmann, eine heiß umstrittene Kunst- und Weltanschauung; sie war als französischer Klassizismus ein immer noch lebendiges ästhetisches Dogma. Sie war endlich unter dem Schlagwort Klassizität ein reiner Stilbegriff, der nur locker mit seinem historischen Boden zusammenhing. Sie war Vergangenheit und Gegenwart zugleich. Dieser eigentümliche Doppelcharakter, den die Antike so nur in jener Zeit trug, bestimmt auch Körners klassische Studien. Während er sich mit der geschichtlichen Erscheinung des klassischen Altertums beschäftigte, hatte er neben sich seine Spiegelung etwa im Geiste Goethes oder Humboldts. Aus dem Neben- und Gegenein-

ander dieser Bilder entwickelte sich allmählich eine eigene Ansicht, die seiner Kunstanschauung eingefügt wurde.

„Eine große Verehrung für alte Literatur"[54]) brachte Körner von der Schule mit. Er trug sich mit der Absicht, klassische Autoren herauszugeben, aber andere Pläne drängten sich, wie so häufig, dazwischen. Die Gegenwart forderte ihn zur Wirksamkeit auf, und die Idee der Vervollkommnung seines eigenen Zeitalters erfüllte ihn ganz.[55]) Als Schiller einige Jahre später, um seinen Geschmack zu reinigen und sich der wahren Simplizität wieder zu nähern,[56]) in das Studium der Alten sich versenkt und dazu Körners Rat erbittet, da zeigt sich Körner seiner einstigen Lieblingsbeschäftigung stark entfremdet.[57]) „Daß es Perioden gibt, wo einem die Alten besonders wohltun", antwortet er dem für Homer begeisterten Schiller zögernd, „begreife ich wohl. Nur fürchte ich, würden sie mir auf die Länge zu leer und monotonisch sein; besonders die klassischen unter ihnen. Mit allem Respekt für ihre Manier verlangt man doch oft mehr Geistesnahrung von ihrem Stoffe." Hier ist schon das Urteil ausgesprochen, das Schiller sich bald zu eigen machen sollte und das, wenn auch zeitweise gemildert, sein letztes Wort über die Griechen blieb. Denn hier ist wohl der Ursprung für seine spätere Meinung zu finden, das Naive gehe leicht ins Platte über.[58]) Trotz Körners Ablehnung setzt Schiller seine Versuche fort, den Geist der Griechen zu ergründen. Er beginnt eine Uebersetzung der aulischen Iphigenie, und so wird Körner, der hinter dem Freunde nicht zurückbleiben kann, unvermerkt wieder in die Beschäftigung mit den Griechen hineingezogen.[59]) Er nimmt die Iphigenie des Euripides zur Hand und berichtet Schiller von seinem Eindruck. Beim ersten Lesen hat ihn der Charakter der Iphigenie interessiert „durch ein eigenes Gepräge von griechischer Jungfräulichkeit und durch den Kontrast zwischen ihrer Liebe zum Leben und ihrer heroischen Aufopferung". Achilles ist ihm „noch nicht verständlich". Sein Feingefühl findet sich durch das unzarte Verhältnis zu Iphigenie verletzt. „Agamemnon und Klytämnestra spielen nicht die bedeutendsten Rollen. Die Aussöhnung des Menelaus hat etwas Patriarchalisches, das Wirkung tun muß. Hier und da trifft man auf Sentenzen, die weniger alltäglich sind, als sie sonst in den alten dramatischen Stücken zu sein pflegen". Man sieht, er hat nach Bedeutendem, Begeisterungswürdigem, nach Idealen gesucht, und da er wenig findet, fühlt er sich nicht veranlaßt, sein Gesamturteil zurückzunehmen. Vorsichtig sagt er zum Schluß: „Um sich dafür zu begeistern, muß man es wohl studiert haben". Geistlosigkeit, mit einem Worte, war es, was Körner an den Alten zu tadeln fand. Er vermißte die seelische Höhe und Idealität des Menschentums. „Meine Stunde für die Griechen hat noch nicht geschlagen,"[60]) bekennt er Schiller, als er dessen vollendete Uebersetzung erhält. „Ich muß Dir aufrichtig gestehen, daß ich mich noch nicht dafür erwärmen kann". Er argwöhnt, daß Schiller das Original noch verschönert hat und findet doch in Schillers Werk auch nur einzelne Schönheiten. „Noch bin ich zu verwöhnt, und die Perlen waren mir zu dünn gesäet, und manches störte mich, was ich mir nicht als heroische Simplizität, sondern nur als heroische Roheit denken konnte. Sollte man jene nicht lieber ohne

diese darstellen?" Dieser Ausspruch ergänzt jenen früheren Tadel über die Geistlosigkeit der Griechen in einer sehr bedeutsamen Weise; denn er besagt nichts geringeres als eine Ablehnung der Rousseauschen Naturschwärmerei. Früh schon hat er die sentimentale Resignation dieser Richtung überwunden. Als Schiller später die Unterscheidung zwischen Primitivität und Simplizität in der „Aesthetischen Erziehung" durchführte,[61]) fand er damit den Beifall Körners in so hohem Maße, daß dieser den Plan faßte, das Ideal der Harmonie gegen Rousseau zu verteidigen.[62]) Gewiß war es ein Zug der Aufklärung, die Ueberzeugtheit von der Herrlichkeit des eigenen Jahrhunderts, der da gegen Rousseau geltend gemacht wurde, aber er brauchte nur — wie Schiller es denn wirklich tat — von dem aufklärerischen Dünkel befreit zu werden, und es entsprang der Gedanke: Nicht in der Vergangenheit liegt das Vorbild aller Kultur, es liegt [und nun nicht in der Gegenwart, sondern] in der Zukunft. Dieser Projektion in die Zukunft verdankt die „Aesthetische Erziehung" ihren hinreißenden Schwung. Ein zweiter Gedanke aber, der das Zukunftsideal der „Aesthetischen Erziehung" entscheidend bestimmt, der Gedanke, daß in der Antike eine absolute — wenn auch so nicht wieder zu erstrebende — Vollendung erreicht sei, lag im Augenblick Schiller wie Körner noch fern. Beide neigten damals dazu, die Antike zu unterschätzen, so, daß Körner den Zustand der Primitivität geradezu in die Zeit der Griechen setzen konnte, ohne daß Schiller widersprach. Er scheint vielmehr im Gegenteil eben diese Identifizierung der Antike mit der Zeit der Primitiven zunächst übernommen zu haben: in seinen Anmerkungen zu Humboldts Schrift „Ueber das Studium des Altertums und des Griechischen insbesondere" vom Jahre 1783 bezeichnet er die Periode der Griechen als das jugendliche Alter der „bloß" ästhetischen [soll heißen: nur sinnlich schönen] Kultur und der verworrenen Erkenntnis.[63])

Nun empfanden aber beide viel zu künstlerisch, als daß sie nicht die Formvollendung der Antike erkannt und erstrebt hätten. Und hier ist der Punkt, von dem aus eine neue Wertung des Klassischen sich anbahnt. Schiller erklärte, daß er sich aus den griechischen Dramen „das Wahre, Schöne und Wirkende" abstrahieren und „mit Weglassung des Mangelhaften ein gewisses Ideal" bilden wolle, wodurch sein jetziges „korrigiert und vollends gerundet" werden solle. Der Weg zu dem beginnenden Verständnis ist mithin der Weg der Idealisierung. Von seinem neuzeitlichen Bewußtsein aus war es ihm unmöglich, sich die Antike anzueignen, etwa wie Winckelmann oder auch Goethe es taten; da schuf er sich selbst eine Klassizität. Genau so Körner. „Sollte man jene [die heroische Simplizität] nicht ohne diese [die heroische Roheit] darstellen?",[64]) hatte er flüchtig seinem Tadel hinzugefügt und damit gleichsam im Vorübergehen „den Begriff einer Klassizität erfaßt, welche von Griechheit unabhängig sei."[65]) Solche Gedanken waren ihm bereits gekommen, als er Schillers „Künstler" einer eingehenden formalen Kritik unterzog.[66]) Er hatte Schillers Hang getadelt, seine „Produkte durch Schmuck im Einzelnen" zu überladen. Daß „Reichtum leicht in Ueppigkeit ausartet", wußte er, aber „in der Vermeidung dieses Fehlers" bestand nach seiner Meinung „eins

der wichtigsten Erfordernisse der Klassizität — jener höhern nämlich, die nicht in der Befriedigung einer pendantischen und konventionellen Kritik, sondern in der größten möglichen Wirkung der vorhandenen Talente des Künstlers besteht." Das ist nun freilich eine etwas unklare Bestimmung, denn die bisweilen rohe Naturhaftigkeit der Antike wollte er sicher nicht darunter verstanden haben. Aber er stellt doch zum ersten Mal einen selbständigen Begriff der Klassizität, d. h. einen Idealbegriff von der Antike auf. Mit Hilfe dieser Idee konnte er Stellung nehmen zum französischen Klassizismus, der in seiner Art ja auch eine Idealisierung der Antike darstellt, nur unter Aufnahme ganz anderer Züge des historischen Vorbildes. Der kleine Satz von der konventionellen Kritik ist bereits ein Seitenhieb auf die Franzosen. Bald kam es noch gründlicher. „Racine zu lesen", schreibt er kurz darauf,[67]) „ist wirklich ein heldenmütiger Entschluß, sobald man eins oder zwei von seinen Stücken kennt". Es hätte Körner eigentlich anziehen müssen, daß das Naturhaft-Rohe in diesem Klassizismus verpönt war; aber er fand Fehler darin, die ihm weit verhaßter waren: „Sprache und Versifikation sind auch gewiß vortrefflich, und vorausgesetzt, daß diese Gattung nun einmal von der Mode gestempelt war, so ist Racine immer ein braver Künstler, und seine Werke tragen das Gepräge der Vollendung oder einer konventionellen Klassizität. Aber ein Genie war er nicht, sonst wäre es ihm unmöglich gewesen, die Sphäre der Kunst so eng zu beschränken und sich mit der unausstehlichen Monotonie auszusöhnen, die in seinen Charakteren, Situationen und in der Art des Ausdrucks herrscht."[68]) „Beschränkung" aber war für Körner von jeher der unerträglichste aller Begriffe, vollends, wenn er wie hier als ästhetisches Dogma auftrat. Darum fürchtet Körner auch Wielands Einfluß auf Schiller.[69]) Das Niedliche, Zierliche, um jeden Preis, auch auf Kosten des Gehaltes, Vollendete, die dogmatische Beschränkung des Ausdrucks hält er für äußerst gefährlich. Diese Urteile wiegen umsomehr, als sich nicht etwa Verachtung der Form im Sinne eines ungebändigten Geniekultes dahinter verbirgt. Körner verlangte vom Künstler nicht weniger Form und ästhetische Selbstbeherrschung als jene pendantische Kritik der Zeit Racines. „Das höchste Ziel ist noch nicht erreicht, solange man den Künstler nicht über dem Kunstwerke vergißt" — diesen gar nicht geniezeitmäßigen Satz hatte er schon am Schluß einer Kritik von Schillers „Künstlern" am 14. April 1789 aufgestellt und hatte damit die Forderung der Objektivität, eine Hauptforderung der klassischen Aesthetik, vorausgenommen — Körner verlangte mehr; denn außer der Form forderte er unbegrenzte Freiheit der Bewegung. Faßt man Körners Anschauungen von Antike, Klassizismus und Klassizität zusammen, so ergeben sich folgende Formeln: Die Antike hat Form und Größe, aber es fehlt ihr an Gehalt. Der französische Klassizismus hat zwar Form, aber es fehlt ihm an Größe. „Klassizität" sollte eine harmonische Verbindung aller drei Merkmale darstellen. Von diesem Ideal schienen ihm die Franzosen soweit entfernt als die Antike.

Da traten ihm nun die Griechen in einer Auffassung entgegen, die Körner infolge seines Entwicklungsganges fremd geblieben war; es war das Bild der Griechen, wie Goethe es im Geiste trug. Goethe besuchte Körner in Dres-

den im Anfang August und im Anfang Oktober 1790. Nun sind während dieser Zeit allerdings die Griechen wohl wenig Gegenstand der Unterhaltung gewesen. Ihre Gespräche, besonders während des zweiten, längeren Aufenthaltes, drehten sich meistens um Kunst und Natur in philosophischer Betrachtung. Aber das schließt eine Wirkung Goethes auf Körners Auffassung von der Antike ja nicht aus. War doch Goethes gesamte Kunstanschauung am klassischen Altertum gebildet und ständig neu orientiert. Sie stellte gerade zu der Zeit der engeren Bekanntschaft mit Körner nichts anderes dar als eine „Wesensschau" der Antike, wie er sie während des römischen Aufenthaltes eben neu gewonnen hatte. Darin liegt die große Bedeutung Goethes für Körner, daß er in ihm eine lebendige Anschauung davon bekam, wie das Altertum betrachtet werden wollte. Es war vor allem das Verständnis der Natur, das bei Körner erst geweckt werden mußte, hatte er doch die Beschäftigung mit der Natur, wie Goethe und sein Kreis sie pflegten, bisher mit überlegener Verachtung betrachtet. Er kannte nur eine „leblose, tierische Natur"[70]), oder mit Schillers treffender Unterscheidung, nur die wirkliche, nicht die wahre Natur. Die letztere aber war die Natur Goethes, geisterfüllt geschaut und deshalb zur Grundlage aller Kunst gemacht. Eine Verbindung von Kunst und Natur findet sich bei Körner zum ersten Mal am 6. Dez. 1790 nach den Gesprächen mit Goethe: „Das Objektive in aller Art von Kunst wird mir immer werter. In diesem scheint mir die wahre Klassizität enthalten zu sein; dasjenige, was einem Kunstwerke Unsterblichkeit gibt". Wir hören weiter, worin das Objektive besteht: „Das Kunstwerk soll durch sich selbst existieren, wie ein anderes organisches Wesen, nicht durch die Seele, die ihm der Künstler einhaucht." Ganz offenkundig ist hier die Einsicht Goethes wiedergegeben, daß Klassizität — „Stil" sagt Goethe meistens — „auf den Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge" ruhe, wie es durch „genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst" erfaßt werde.[71]) Klassizität im Sinne Goethes ist Natur, aber wesentliche, wahre, gesteigerte Natur. Von dieser Auffassung erkennen wir bei Körner kräftige Spuren in der Einführung des Organismusbegriffs, der ja vor allem für seine Theorie des Schönen konstituiv wurde. Körner schlug bekanntlich den Einfluß Goethes nicht so hoch an. Doch ist es schon bemerkenswert, daß er in Schillers Tadel über die Sinnlichkeit der Goetheschen Philosophie — sie „betastet" ihm zuviel und „holt aus der Sinnenwelt", statt „aus der Seele"[72]) — nicht einstimmt, was er vor der persönlichen Bekanntschaft mit Goethe zweifellos getan hätte. Zwar ist Goethe auch ihm „zu sinnlich in der Philosophie"[73]), aber er hat die Gefahren eines Intellektualismus, wie Schiller und er ihn bislang vertreten hatten, erkannt, und so sucht er eine Vereinigung der naturhaft-sinnlichen Kunstbetrachtung Goethes mit seiner eigenen idealisierenden[74]): ein erster Anfang des großen Versuches, naive und sentimentale Kunst in Harmonie zu bringen. Er selbst empfand stark die Verschiedenheit der Anschauungsweisen — es klingt in allen jenen Briefen deutlich durch — aber er verhehlte sich nicht die Fruchtbarkeit des Goetheschen Gesichtspunktes; anders als Schiller, der damals noch kein Verständnis für das Eigentümliche Goethes zeigte.[75])

Ein neuer Wertbegriff der Klassizität ist die Frucht der Bekanntschaft mit Goethe. Das Wesen dieses Klassischen besteht nicht so sehr in einer

absoluten Höhe des Geistes, als in der absoluten Vollendung der Form, wenn man darunter das organismusmäßige In-sich-Ruhen und Abgeschlossensein des Kunstwerks versteht — was ja nichts rein Formales ist. Das Klassische ist das Objektive: das hat Körner schon in der Kritik der „Künstler" erkannt. Aber nun wird das Objektive nicht mehr in dem geistigen Darüberstehen des Künstlers gesehen — dies sichert noch nicht die geforderte Selbständigkeit des Kunstwerks — sondern in der Fähigkeit des Künstlers, die wesentliche, wahre Natur des Gegenstandes zu erfassen und darzustellen. Körner spricht deshalb mit hohem Lobe von Goethes römischen Elegien, in welchen ihm dieser Begriff der Klassizität erfüllt schien: „Ich kann sie nicht anders beschreiben, als ausgesprochene Gemälde von Situationen in Rom. Er hat sich möglichst bemüht, bloß das Objekt in größter Bestimmtheit und Lebhaftigkeit so darzustellen, daß man über der Sache den Künstler vergißt".[76]) Damit war Goethes künstlerische Absicht getroffen; denn er wollte seinen Dichtungen die objektive Klarheit und Plastik der bildenden Künste geben. Auch diese Zusammenhänge sind Körner durch Goethe zuerst bewußt geworden. Er verdankt Goethe „manche treffliche Winke im Genuß der bildenden Künste".

Da Goethes Wertbegriff des Klassischen unmittelbar aus der Kenntnis der Antike erwuchs, so konnte es nicht ausbleiben, daß auch Körner wieder in ein wärmeres Verhältnis zur Antike trat. Gleich sein nächstes Urteil über die Griechen lautet viel verständnisvoller als die früheren. Er schreibt auf Schillers Mitteilung, daß der Plan des Menschenfeindes der stofflichen Schwierigkeiten wegen aufgegeben sei: „Ich begreife . . ., daß der Künstler am Ende dahin kommt, den leichteren Stoff zu wählen, um diesen durch s e i n e K r a f t zu heben und nichts der Art des Subjekts zu verdanken. Dies ist vielleicht zum Teil die Simplizität, welche wir an den Griechen bewundern: weniger Reichtum in den Idealen, aber destomehr Weisheit bei ihrer Realisierung, desto zarteres Gefühl für die feinsten Unterschiede in der Ausführung, um jeden Mißton zu vermeiden."[77]) Das ist genau, bis in die Formulierung genau, die Auffassung Goethes von dem eigentümlichen Wert der antiken Kunst. Nicht in den Gegenständen, sondern in der „Weisheit", mit der die Gegenstände aufgefaßt und dargestellt sind, schien ihm die Vorbildlichkeit der Antike zu liegen, wie er auch darin allein das Wesen des Künstlerischen überhaupt sah. Körner hat sein anfängliches Urteil „den Griechen fehlt es an Geist" zwar nicht widerrufen, aber er hat erkannt, daß damit kein ästhetisches Urteil begründet werden kann. Diese Einsicht, die sich auch in Schillers großen ästhetischen Schriften immer mehr durchsetzt, verdankt er der Persönlichkeit und dem Urteil Goethes.

Die nachhaltigste Wirkung hat Goethe auf Körners Theorie des Schönen ausgeübt. Eine unmittelbare Anregung zu intensiverem Studium des Griechischen dagegen scheint Körner nicht empfangen zu haben. Diesen Anstoß verdankt er vielmehr Friedrich Schlegel, der in den Jahren vor dem Erscheinen seiner Aufsätze über das klassische Altertum in engstem Verkehr mit Körner stand.[78]) Am 28. März 1794 schreibt Körner an Schiller: „Ich lese jetzt viel in den griechischen Dichtern. Ich will mir die Sprache ganz geläufig machen und mich davon überzeugen, ob der

hohe Rang, den man ihnen erteilt, auf blindes Nachsprechen oder auf Wahrheit gegründet ist." Er verlangt zu wissen, wie „diese angeblichen Musterstücke" auf ihn wirken, wenn er sie „wie ein neueres Produkt lesen kann."[79]) Er betreibt sein Studium in Anbetracht dessen, daß er nur wenige Nebenstunden darauf verwenden kann, mit großer Gründlichkeit. Kommentare werden zu Hilfe genommen[80]), auch Uebersetzungen verglichen, und das gibt ihm Gelegenheit, die Uebersetzungsweise der berühmten zeitgenössischen Uebersetzer zu kritisieren. Es liegt ihm nur daran, daß der „Geist" der Antike wiedergegeben werde; die Uebertragungen Vossens sind deshalb ihm wie Schiller ungenießbar.[81]) Das Auskramen unnützer Gelehrsamkeit bei Böttiger und Voß, mehr noch die Vergewaltigung der Sprache um kleinlicher Begriffe von der Treue der Uebersetzung willen verleiden ihm Voß' Arbeiten immer mehr.[82]) Stolbergs Verdeutschungen scheinen ihm an dem entgegengesetzten Mangel zu leiden. „Aeschylus gleicht bei ihm einer antiken Statue, die noch nicht ganz ausgegraben ist, ein Teil liegt noch unter dem Schutt, aber das Auge wird doch durch moderne Ergänzungen nicht beleidigt."[83]) Es scheint, daß Schillers Uebertragungen ihm am liebsten gewesen sind.[84]) In ihnen fand er die Alten mit modernem, ihm gleichgerichteten Sinn aufgefaßt, dem eigenen Ideal der Klassizität angeglichen und dadurch vergegenwärtigt. Nur so konnte nach seiner und Schillers Meinung der „Geist der Antike" wiedergegeben werden. Denn „Geist der Antike" war für sie ja nichts Historisches.[85])

Körners Beschäftigung mit den Griechen hat ungewöhnlich lange angehalten. Noch im Winter 1796 ist er in vollem Zuge und wünscht sich mit Humboldt mündlich über seine Studien zu besprechen. In schriftlichem Gedankenaustausch über die Antike befanden sie sich schon längst. Humboldt teilte Körner Absicht und Plan einer Charakteristik des griechischen Geistes[86]) mit, erbat und erhielt Ratschläge und Winke. Durch Körners Vermittlung gelangten manche der Ideen Humboldts an Schlegel[35]); in erster Linie sicherlich der Gesichtspunkt, durch das Studium der Griechen zu einer „festen Theorie der Ideale der Menschheit" beizutragen, der Körner selbst der wichtigste schien.[88]) Aber auch Körners eigene Gedanken über die Antike scheinen bei Schlegel einen Niederschlag gefunden zu haben. Wenigstens brauchte Schlegel es nicht von Schiller zu lernen[89]), daß dem Modernen hinsichtlich der Tiefe des Geistigen der Vorzug vor der Antike gebühre [wenn auch erst Schillers Schrift „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" durchschlagende Wirkung tat]; diese Auffassung nämlich bricht sich in seiner Schrift über das Studium der griechischen Poesie, der Anlage zum Trotz, die auf eine Verherrlichung der Griechen ging, immer mehr Bahn, nachdem schon in den kleineren vorbereitenden Aufsätzen gelegentliche Bemerkungen eine Verlegung des Schwerpunkts angekündigt hatten.[90])

Was aber umgekehrt Körner Friedrich Schlegel verdankt, das ist eine Anleitung zum Studium des Griechischen. Humboldt hattte ihn nicht dazu vermocht, die Antike systematisch zu durchforschen; aus leicht einzusehenden Gründen: seine Methode war durchaus philologisch, denn er kam aus der Schule Wolffs. Auf einer streng wissenschaftlichen Grund-

lage erwuchsen seine Konstruktionen griechischer Kultur. Ganz anders Schlegel. Er trug von vornherein ein künstlerisches System im Geiste, mit dessen Hilfe er sich in der Geschichte zurechtfand. Das entsprach Körners Anlagen und Neigungen. Schlegels kleine Aufsätze regen ihn sogleich zu dem Plan „eines periodischen Werks über griechische Literatur und Kunst"[91]) an, für den er Humboldt zu gewinnen hofft. Zur Ausführung kam es indessen nicht.

Die Betrachtungsweise Schlegel-Körners führt zur Unterscheidung systematisch ablaufender Epochen. Schlegel unterschied innerhalb der griechischen Tragiker drei: 1. Anstieg, gekennzeichnet durch die Größe und harte Erhabenheit des Aeschylus, 2. Vollendung in der reinen Schönheit des Sophokles, 3. Abstieg bei Euripides, wo Leidenschaft die Harmonie zerreißt.[92]) Dieses Schema finden wir in allen Urteilen Körners über die griechische Tragödie wieder. Bei Anschylus bemerkt er eine wohltuende Einfachheit des Planes, Kraft und Hoheit in der Darstellung, wenngleich in noch nicht ganz durchgebildetem Geschmack.[93]) Sehr fein beobachtet ist der Unterschied in der Behandlung des Chores, den er anläßlich seiner Besprechung der Braut von Messina charakterisiert[94]): „In der Behandlung des Chores hast Du mehr Aehnlichkeit mit Aeschylus als mit Sophokles und Euripides. Bei jenem ist mehr Leidenschaft, bei letzteren beiden ist mehr Ruhe in dem Chor. War es vielleicht ein Kunstgriff der späteren dramatischen Kunst, das Lebendige der Handlung durch den Kontrast der ruhigen Betrachtung zu heben? Auch war es vielleicht ein Bedürfnis bei der wilden Leidenschaft der handelnden Personen, die man besonders in einigen Stücken des Euripides findet, in den Chor ein Gegengewicht zu legen. Bei Aeschylus . . . unterscheiden sich die Hauptpersonen durch Hoheit und Würde, nicht durch Heftigkeit des Affekts . . . Auch beim Sophokles findet man bei den handelnden Personen nirgends eine so wilde Mordlust, wie in mehreren Stücken des Euripides. Sollte vielleicht das spätere Athen einen heftigeren Reiz bedurft haben? War es etwa nicht mehr empfänglich für einfache Größe?"

Im Verlaufe seiner Beschäftigung mit den Griechen kann man ein wachsendes Einleben in griechische Denk- und Lebensart feststellen.[95]) Die Griechen werden ihm „immer lieber."[96]) So erhob sich allmählich das Bild der Antike als eines Zeitalters in sich vollendeter Kultur. Nie hat Körner jedoch eine so leuchtende Vision davon empfangen, wie Schiller sie — aber auch nur einmal, im sechsten Brief über ästhetische Erziehung — wiedergibt. Sehr bezeichnend ist Körners Urteil darüber. „Der fünfte und sechste Brief, so sehr ich ihren Wert als Schilderung zu schätzen weiß, scheint mir doch nicht g e r e c h t genug gegen unser Zeitalter zu sein."[97]) Stets blieb Körner sich der höheren Aufgaben und der höheren Bedeutung seiner eigenen Zeit bewußt. Sein früherer Standpunkt hat sich also nur dahin geändert, daß er den Griechen Vorbildlichkeit zugestand, dagegen nicht Idealität. Dies aber ist auch die Grundhaltung von Schillers Schrift „Ueber naive und sentimentalische Dichtung". Ihr gab Körner denn auch seinen vollen Beifall[98]) und fand seine „eigenen Gefühle darin erklärt." Er hat später, im Jahre 1808, in den „Briefen aus Sachsen an

einen Freund in Warschau" eine kurze Zusammenfasssung seiner Anschauungen vom Verhältnis antiker und moderner Kultur gegeben. „Es war nicht das Uebermaß, sondern die Unvollständigkeit der Kultur, wodurch ihre Ausartung erfolgte. Mit Recht begeistern uns die glänzenden Erscheinungen der Vorwelt, aber die Autorität eines Beispiels darf unser Ideal nicht beschränken. Im ganzen genommen hatten selbst Griechen und Römer den höchsten Gipfel der Veredlung noch nicht erreicht und manche Foderungen des Geistes und Herzens blieben bei ihnen unbefriedigt."[99])

Trotz der stärkeren Akzentuierung, die Körner dem Modernen gab, hielt er aber stets die Verbindung zur Antike aufrecht. Trug er auch kein Ideal der klassischen Zeit in sich, so vertrat er doch aufs entschiedenste das Ideal der Klassizität. Er sträubte sich gegen die Verabsolutierung einer historischen Epoche, weil er der Ueberzeugung war, daß das Menschengeschlecht zum Bessern fortschreite, aber eben deshalb wollte er andererseits die Werte der Vergangenheit nicht fahren lassen, vielmehr sie fruchtbar machen zur Bildung eines allumfassenden, über allen Epochen stehenden und sie aufnehmenden Ideals. Dies schied ihn später von der Romantik.

„Es wäre einmal an der Zeit", schreibt er nach der Lektüre von Tiecks Oktavian, „daß man gegen die Barbarei einer solchen Manier, die von einer gewissen Schule für die einzige wahre Poesie verkauft wird, sich laut und nachdrücklich äußerte."[100]) Die Konsequenz der Romantiker, daß mit der Verlegung des Schwerpunkts in die eigene Zeit nun auch diese Zeit zum Maßstab und schließlich zum Ideal erhoben wurde, lehnt Körner entschieden ab. Er stand darin ganz auf Seiten Schillers. Es scheint, daß die Opposition gegen die romantische Neigung, den Gegensatz zwischen antik und modern zuzuspitzen, ihn wieder mehr zur Antike gedrängt habe. Er bemüht sich, überall Verbindungsfäden zum klassischen Altertum zu ziehen. So heißt es in jener Kritik am Oktavian: Der echte Dichter versucht, den Gestalten seiner Phantasie „in der ästhetischen Welt eine Wirklichkeit zu geben".[101]) „So dichteten die Griechen — so auch Du und Goethe in Euren besten Werken. Ebenso verfuhr auch Shakespeare, nur mit dem Unterschiede, daß bei ihm jede einzelne Szene ein besonderes Kunstwerk ist . . . Einheit scheint in seinen Werken mehr unvorsätzlich zu entstehen, indem der Charakter, der seiner Phantasie einmal lebendig vorschwebte, in einer Reihe von Szenen sich gleichblieb . . ." Shakespeare und die Antike auf einer Fläche! Das war eine Harmonisierung, die nur verständlich ist als Reaktion gegen eine Kunsttheorie, in der keine absoluten ästhetischen Normen galten. Körners Auffassung von Shakespeare liegt die Ueberzeugung zugrunde, daß allen wahrhaft genialen Schöpfungen ein und dasselbe künstlerische Ideal innewohne, und dies war das Ideal der Klassizität: Fülle in der Form.

4. Kapitel.

Der Künstler.

1. Das Wesen des Künstlers.

Körners „Glaubensbekenntnis über Kunst" vom 8. Mai 1785, in welchem der Wandel seiner Auffasssung vom Wert der Kunst beschrieben wurde, enthält auch eine neue Ansicht vom Wesen des Künstlers. An Stelle der früheren Meinung, „der Künstler arbeite nur für sein und anderer Menschen Vergnügen", war „eine unbegrenzte Verehrung des wahren Virtuosen in jeder Art" getreten. „Dichterwert und Dichterberuf" waren in der Dresdener Zeit gern und häufig erörterte Themen.[1]) „Etwas Uebermenschliches, theion ti", sagt er später einmal[2]), sei das erste, das er sich unter dem Begriff Genie denke. Der Art nach schien ihm dies Göttliche in einem unbegrenzten Schöpferdrang und -Vermögen zu bestehen. Für Schillers Beschäftigung mit der Geschichte und für Goethes Naturstudium brachte er kein Verständnis auf. „Wer zu eigener Schöpfung Talent hat", versündigt sich nach seiner Ueberzeugung[3]), wenn er die Zeit mit nicht-dichterischer Arbeit zubringt. Körner hielt damals den Künstler für unerschöpflich. Geschichte, Philosophie, Naturkunde sind ihm nur als Material gut. Schillers Selbstverteidigung in bezug auf seine historischen Studien — er bedürfe ihrer, weil er bei seinen geringen Kenntnissen in Gefahr sei, sich auszugeben, und zudem könne er poetische Arbeit nicht forcieren[4]), — läßt Körner nicht gelten.[5]) „Ich gebe zu, daß Du zu diesen L a u n e bedarfst; aber diese ist bei Dir nicht so selten, als Du Dir vielleicht einbildest, und dann wuchert eine Stunde mehr als Tage von historischen Untersuchungen". Zu dem ersten Punkt bemerkt er: „Die Furcht, Dich zu erschöpfen, fällt weg, sobald Du G e s c h i c h t e oder P h i l o s o p h i e für D i c h t k u n s t benutzest. Was Du zu Erweiterung und Berichtigung Deiner Ideen liest, muß in Deinem Kopfe eine dichterische Form bekommen, wenn Du Dich Deinem Genius überlässest und nicht durch andere Rücksichten zerstreut wirst. Wenige historische Data sind hinreichend, ein neues Ideal in der Seele zu erzeugen, indem Du das Fehlende durch Phantasie ergänzest." Körner versteigt sich endlich zu der Behauptung[6]): „In Deinem Falle würde ich stolz auf eine gewisse Fremdheit in einigen Fächern sein. Vielleicht ist eben dadurch Deine Phantasie reger und lebendiger geworden, daß Du früher aus Dir selbst geschöpft und nicht bloß fremde Arbeit benutzt hast. Ich habe mehr gelesen als Du; aber vielleicht hätte ich mehr Talent zu eigener Schöpfung, wenn meine Kräfte nicht bei dem trägen Genuß fremder Geistesprodukte erschlafft wären." Körner wird deshalb nicht müde, Schiller von der Theorie weg zur Ausübung zu drängen.

In allen diesen Bemerkungen verrät sich eine Auffassung vom Genie, die ganz deutlich an den Theorien des Sturmes und Dranges gebildet ist. Die These von der Selbstherrlichkeit des Künstlers findet hier eine merkwürdige Anwendung. Körner begründet damit die Forderung einer dau-

ernden Selbstverkündigung des Künstlers. Er vergißt, daß eine Flamme nicht von sich selbst zehren kann. Humboldt sah später bei Theodor die verhängnisvollen Folgen einer raschen Produktion ohne das breite Fundament der Erfahrung und Bildung und schrieb deswegen an den Vater:[7]) „Es ist . . . unleugbar, daß es ihm gut und sogar nötig wäre, mehr eigentlich zu studieren . . ." Er treibt zwar viel Geschichte; „allein immer zu sehr im Zweck seiner nun angenommenen Arbeitsweise, vorzüglich um Stoffe zu neuen Kompositionen zu suchen. Es ist aber natürlich, daß nur ein gleichsam uneigennütziges, frei durch das Interesse am Gegenstande geleitetes Studium den wahren innern Gehalt geben kann, den niemand so wenig entbehren kann als der Dichter." Treffender könnte man den Fehler, an dem Körners, des Vaters, Auffassung vom Genie anfangs litt, nicht bezeichnen. Sein Künstlerideal ist aus echter Begeisterung herausgeboren, aber es ist zu sehr Theorie. Körner unterschätzt die Bedeutung des Stoffes. Er verlegt die ganze künstlerische Tätigkeit in die Phantasie, von der er annimmt, sie bedürfe nur der Anregung, um in ständigem Fortschreiten zum Höheren zu bleiben. Vor dem Glanz des Schöpfertums verblaßt ihm die Wirklichkeit. Für das, was Schiller die Proportion von Empfangen und Geben nannte[8]), für die Erfahrung nämlich, daß Höhenwachstum nicht ohne Breitenentwicklung möglich sei, hatte er damals noch kein Verständnis.

Später, als er Gelegenheit hatte, Goethes Gedanken über die Erziehung des Künstlers kennen zu lernen, vor allem aber, als er Schiller und Goethe in ihrem Schaffen vergleichen mußte, berichtigte sich seine Ueberschätzung der Produktionskraft von selbst. Eingehende Analysen des dichterischen Schaffensvorganges überzeugten ihn mehr und mehr von dem Wert des ruhigen Besitzes. Jetzt rät er Schiller ab, die Arbeit zu forcieren.[9]) Auch seinen Sohn warnt er später vor dem allzu raschen Schaffen und drängt zu „vollkommener Ausbildung".[10]) Aber soweit behält er seine einstige Auffassung immer noch bei, daß er ein uneigennütziges Studium in Humboldts Sinne nicht anerkennt. Seine kritischen Bemerkungen zu Humboldts „Rezension von Goethes zweitem römischen Aufenthalt"[11]) sind dafür sehr charakteristisch. Humboldt hatte in seiner Schrift gerade die inneren Beziehungen zwischen Goethes künstlerischer, kunsthistorischer und naturwissenschaftlicher Tätigkeit aufgewiesen und mit deutlich sich verratender Bewunderung, wodurch der Aufsatz sich zu Körners Mißfallen einem Hymnus näherte[12]), die tiefe Einheit im gesamten Schaffen Goethes herausgehoben. Körners Kritik wirkt darum wie ein kalter Wassersturz. „Bei Goethen mußte allerdings Rom sehr viel wirken, um die Virtuosität der Empfänglichkeit bei ihm zu entwickeln, wodurch er sich auszeichnet. Doch kann ich mich noch nicht überzeugen, daß seine vielseitigen Studien auf seine poetischen Leistungen eine durchaus vorteilhafte Wirkung gehabt haben. Schon die künstliche Indifferenz und Nüchternheit, die er sich bei der Beobachtung — wie eine Art von Kasteiung — zur Pflicht machte, konnte für seine Produktionen gefährlich werden. Und wieviel Zeit ging für die Tätigkeit verloren, die sein eigentlicher Beruf zu sein schien! In den bildenden Künsten schien er mir immer — soweit ich ihn beobachten konnte — einen zu hohen Wert auf

das Technische im Gegensatz des Poetischen zu legen. Vielleicht war dies eine Folge jener Resignation. Was die Naturforschung betrifft, so kann man seinen geistvollen Blicken in die Gesetze des Organismus alle Gerechtigkeit widerfahren lassen, aber doch bedauern, daß er soviel Zeit auf die Farbenlehre verwendete, da die Männer vom Fach die Resultate seiner Untersuchungen mehr aus Höflichkeit toleriert als freundlich aufgenommen haben."

Körner geht in seinem Urteil nicht, wie Humboldt, vom Ganzen der Persönlichkeit Goethes aus, sondern von einem bereits feststehenden Künstlerideal, das im wesentlichen durch den Begriff der freien Schöpfung bestimmt war. Das erklärt die Enge seiner Kritik. Sein Maßstab war zu kurz. Er konnte Goethe damit nicht fassen. Ohne es zu wissen, maß er Goethe an Schiller. Er übersah, daß Schillers Konzentration auf das künstlerische Schaffen mehr dem Zwange seiner begrenzteren Natur entsprang als freier Bestimmung. Seine schon mehrfach hervorgehobene Eigenart, den künstlerischen Zwecken alles unterzuordnen, spielte ihm hier einen Streich. Er glaubte, den höchsten Wert, das grenzenlose und unendliche Künstlertum, geltend zu machen und verfiel in Dogmatismus. Humboldt mußte ihm sagen, daß der „Zeitverlust bei einem Dichter anders zu berechnen" sei, weil die „poetische Anlage in jedem großen Geist über das bloß Poetische überschieße".[13])

Körners Kritik steht, was die intuitive Erfassung des Menschen und Künstlers Goethe angeht, tief unter Humboldts Analyse, aber auf der andern Seite hat sie doch einen Vorzug und zwar gerade infolge ihrer Gebundenheit an einen festen Maßstab. Sie wahrt sich den Blick für eine charakteristische Schwäche Goethes, die zwar nicht so sehr in seinem Schaffen, als vielmehr in der Beurteilung anderer Künstler hervortritt. Das war die allzugroße Bevorzugung der Technik, die sich ja nicht auf die bildenden Künste beschränkte; eine Vorliebe für das Fertige, welche häufig auf Kosten des Genialen ging. Goethe legte, je älter er wurde, in der Bewertung junger Talente mit wachsender Einseitigkeit darauf den Ton. Das hatte Körner selbst beobachten können. Während er seinem Sohne Theodor riet, sich nicht an kleine Stücke zu verzetteln, es vielmehr ernstlich mit einem großen Stoff zu versuchen[14]), billigte Goethe in einem Brief an den Vater ausdrücklich die Wahl eng begrenzter Gegenstände.[15]) Der Hinweis auf Schillers „vaste Konzeptionen", deren „kostbare Einzelheiten" einen zwar erstaunen machten, aber „den reinen ästhetischen Effekt" verfehlten, der „nur aus dem Gefühl des Ganzen entspringe", war wohl geeignet, Körner von der Gefahr der Goethischen Beurteilungsweise zu überzeugen.

Körner sah genau den Ort, aus welchem diese Auffassung entstammte. In jenem Urteil über Goethe nämlich ist es sehr fein beobachtet, wie die hohe Wertung des Technischen bedingt wurde durch die „Resignation", mit der Goethe [in seinen späteren Jahren] an alles zu Erforschende heranging, und welche wiederum die „Indifferenz und Nüchternheit" der Beobachtung zur Folge hatte. Hier offenbaren sich nun zwei verschiedene Grundhaltungen. Körner verwarf diese Resignation schlechterdings. Er meinte, daß der Künstler als Krone des Menschen

mit einer besonderen, ihn von allen anderen Wesen trennenden Aufgabe betraut sei, die er in höchster Aktivität zu erfüllen habe. Goethe sah den Künstler mehr als Glied der ganzen ihn umgebenden Welt, denn als Ausnahmemensch [wenn auch diese Einschätzung nicht fehlt]. Die Gegebenheiten betonte er fast stärker als die Aufgaben. Daraus erwuchs eine mehr passive Haltung. Goethe stand dem Spinozismus nahe — Körner verwarf ihn der Entpersönlichung und Passivität wegen aufs entschiedenste. Goethes Forderung an den Künstler ging in erster Linie darauf, daß er sich mit der Gesetzmäßigkeit der Natur, des Menschen, des Kunstwerks bekannt mache und dadurch die Form finde, zu der er infolge seiner natürlichen Einordnung in diesen großen Zusammenhang bestimmt ist. Körner aber erblickte die wesentlichste Aufgabe des Künstlers in der Emporbildung zum Ideal des Menschen, so, daß er sich eine ihm gemäße Form schaffe. [Für Goethe wie für Körner war selbstverständlich die eine Forderung in der anderen enthalten. Der Unterschied der Betonung ist aber wesentlich und sehr charakteristisch.]

In jenen Versuchen, Schiller der Geschichte zu entziehen und der Dichtkunst wieder zuzuführen, regt sich bei aller Unkenntnis der Lebensbedingungen des Künstlers doch der eine richtige Gedanke, daß es nicht die Bildung des Wissens und der Erkenntnis sei, die den Künstler mache, sondern die „Veredlung des Geistes". Schon am 19. März 1789 schreibt er Schiller im Rückblick auf die Fortschritte innerhalb seiner ersten dichterischen Periode: „Daß vor der Ueberladung Deines Gedächtnisses Dein Geist veredelt wurde, ist für Dich ein großer Vorteil." Und mit einem romantisch anmutenden Bilde erklärt er die wichtige Beziehung zwischen der inneren Ausbildung und der Weise, wie der Künstler sich des Stoffes bemächtigt: „Jede neue Kenntnis, die Du erwirbst, wird jetzt in Deinem Kopfe lebendig. Das unedelste Metall wird zu Gold durch eine Alchemie der Begeisterung."

Körners Standpunkt ist von Anfang an der Schillers, wie er vor allem in der Rezension von Bürgers Gedichten 1791 grundsätzlich vertreten wurde. Er stimmte, wie es nach solchen Aeußerungen natürlich war, der Kritik des Freundes rückhaltlos zu.[16]) „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden", sagt Schiller[17]); ganz ähnlich Körner: „Wo immer die Natur des Dichters erscheint, ob nur gespiegelt oder offen, erscheint sie in idealischem Zustande."[18]) Später wird dieser Gedanke näher bestimmt und zwar dahin, daß die geforderte Idealität in harmonischer Totalität bestehe. Der Künstler stellt das Ideal des „schönen" Menschen dar. So weiter gebildet, nahm Schiller die Ideen seiner Rezension in die „Aesthetische Erziehung" auf. Dort erhob er den Künstler als den einzig harmonischen Menschen zum idealen Vorbild aller Bildung.[19]) Damals faßte auch Körner, von Schiller persönlich angeregt,[20]) den Plan zu einem Aufsatz über „schriftstellerischen Charakter"[21]). Es handelte sich darum, „auf den absoluten Wert eines schriftstellerischen Lebens als eines schönen Ganzen aufmerksam zu machen." Er wollte damit ein Gegenstück zu Fichtes Versuchen liefern, den relativen Wert des Gelehrten zu bestimmen. Schillers neunter ästhetischer Brief

mals vertrat Körner jenes etwas blasse Künstlerideal, das durch seine Abneigung gegen stoffliche Bildung und immerwährenden Tatendrang charakterisiert ist. Infolgedessen erscheint Goethe als der verantwortungslose Künstler, der seine Zeit „im Naturgenusse verschwelgt" und „mit Kräutern und Steinen vertändelt".[37]) Er schildert nur; er spricht sich selbst nicht aus: für Körner ein Zeichen, daß es ihm zwar an Kunstfertigkeit nicht fehlt, daß aber Schiller doch wohl der genialere ist.[38]) Dieser Goethe ist für Schiller nur zur Reibung gut.[39]) Was Huber über Goethe schreibt — „er glaubt, daß eine gewisse Kälte und ein Mangel an Individualität ihm als Künstler zustatten kommt" — leuchtet Körner sehr ein.[38]) „In der Tat ist mir sehr begreiflich, wie eine Darstellung eben dadurch unvollkommener ausfallen kann, daß man sich mehr für seine Ideale, als für seinen schriftstellerischen Ruhm begeistert". Dies ungeheuerliche Urteil verdankt wohl seine Entstehung zum Teil dem Wunsche, Schiller aufzumuntern; nur wählte Körner das allzu einfache Mittel, das Licht, welches ihn verdunkelte, zu schwärzen. Von der persönlichen Schärfe abgesehen, wird der Goethe der nachitalienischen Zeit jedoch von dem überwiegenden Teil seiner Zeitgenossen ähnlich beurteilt. Auch Schiller erschien er als der kalte Künstler. Diese Auffassung von Goethe ging durch Körner an Friedrich Schlegel über, der seinem Bruder in der Dresdener Zeit schrieb: „Der Inbegriff seiner Werke ist der Abdruck einer eigennützigen, kalt gewordenen Seele" . . . Bei ihm ist „die Wahrheit zu sehr Absicht, peinlich gelernte Wissenschaft, nicht angeborenes Wesen. Ich meine die Einsicht in den Geist der Welt, woran selbst Klopstock ihn übertrifft."[40]) Man sieht, wie schwer es damals war, hinter der „kalten" Sachlichkeit Goethes seine Grundeinstellung, die nicht minder idealistisch war als die Schillers oder Körners, zu erkennen. Für Körner bedurfte es dazu schon der persönlichen Bekanntschaft und Freundschaft mit Goethe. Darnach aber begrüßt er Schillers und Goethes Bund mit „wahrer Freude".[41]) Und nun beginnt er, Goethe und Schiller als zwei gleichberechtigte, aber vielfach entgegengesetzte Naturen zu erfassen. Er lernt bei Goethe die Vollständigkeit der Ausbildung, wie sie zum Schönen, d. h. harmonischen Menschen gehört, bewundern.[42]) Vom Gesichtspunkte der Harmonie aus gewinnt Körner damals auch Verständnis für die „Passivität" Goethes; er erkennt, daß der Künstler der Empfänglichkeit einen breiten Raum gönnen muß. Ganz offensichtlich hat er die Vorzüge Goethes von dieser Seite im Auge, wenn er Schiller am 19. September 1794 mahnt, mit mehr Ruhe und reiner zu empfangen, sich dem ruhigen Genuß des Schönen aller Art zu ergeben und die Phantasie „ungestört Schätze sammeln" zu lassen. Es ist eine Vorausahnung dessen, was Schiller sich in „Naive und sentimentalische Dichtung" selbst vorhielt, indem er sich, den sentimentalen Künstler, als ergänzungsbedürftig durch den naiven darstellte. Der Eindruck dieser Schrift spiegelt sich deutlich in Körners Vergleich zwischen Goethe und Schiller vom 8. Juli 1796. Schiller ist der strenge und häufig gewaltsame Dichter, in dessen Werken die Mühe der Selbstbildung in einer gewissen Schwere sich andeutet. Goethe läßt seiner glücklichen Natur völlige Freiheit; er wacht nur über der Vollendung und sinnlichen Bestimmtheit der Gestalt. „Sie kann nie geistlos

sein, da sie sein Produkt ist, aber ob sie geistvoll sei, kümmert ihn nicht." Dies ist ohne irgend welchen Tadel gesagt.[43]) Aber im Herzen gibt Körner doch dem innerlich ringenden Künstler, Schiller, den Vorzug. Das bricht auch gelegentlich immer wieder hervor, so, wenn ihm die Leichtigkeit Goethes als Leichtheit erscheint.[44]) Und um ihn rückhaltlos bewundern zu können, wie im Wilhelm Meister, da muß er ihm Züge von Schiller leihen. Humboldt, der von allen Zeitgenossen Goethe vielleicht am tiefsten erfaßt hat, schrieb Körner einmal, Goethe sei „mehr Künstler überhaupt als Dichter, mehr Dichter als Sänger.[45]) Mit dem Dichter bzw. Sänger meinte er Schiller. Das war es, was Körner im Innersten nicht billigte. Er sah in der Allseitigkeit Goethes leicht etwas wie Vergeudung der edelsten Gaben. So ist sein spätes, schon angeführtes Urteil über Goethe zu verstehen. Er hat aber nicht aufgehört, an der Persönlichkeit und dem Schaffen Goethes innersten Anteil zu nehmen. Manche der vielfach verkannten und geschmähten Alterswerke Goethes fanden in ihm einen verständnisvollen Leser.[46]) Schiller war der Künstler, den er seinem Sohne als Vorbild setzte, aber Goethe sollte nach seinem Wunsche die Erziehung des jungen Dichters vollenden. Auch hat die zeitweilige Entfremdung, die durch Goethes Verhalten in den Freiheitskriegen eingetreten war, ihm den Blick für die Größe Goethes nicht verdunkelt wie so vielen andern und nicht verhindert, daß Körner später die Beziehungen wieder aufnahm.[47]) Körner hat bei seinen weitreichenden literarischen und gesellschaftlichen Beziehungen zweifellos einen bedeutenden Einfluß auf das allgemeine Urteil über Goethe ausgeübt;[48]) an dem allmählichen Wachstum des Verständnisses für Goethe fällt ihm kein geringer Anteil zu.

2. Die Bedeutung der Kritik für den Künstler.

Ueber Sinn und Wert der Kunstkritik und über das Verhältnis des Künstlers zum Kritiker ist in den Jahrzehnten vor Schillers Freundschaft mit Körner lebhaft verhandelt worden. Zwei entgegengesetzte Anschauungen haben ihren Niederschlag in der „Hamburgischen Dramaturgie" und in Lenz' „Anmerkungen zum Theater" gefunden. Die Stürmer und Dränger lehnten von vornherein jede Kritik ab, während Lessing die Ueberzeugung aussprach, daß eine fest normierte Kritik besonders dem jungen Genie unentbehrlich sei. Diese verschiedenen Einstellungen hängen aufs genaueste mit den jeweiligen Auffassungen vom Künstler zusammen. Für Lessing waren die Begriffe Genie und Regel nicht zu trennen — „das Genie trägt die Probe aller Regeln in sich" — den Stürmern und Drängern galten sie als unvereinbar, weil sie das Irrationale für das wesentlichste Merkmal des Künstlers erklärten. Körner hält sich ungefähr auf der Mitte zwischen diesen beiden Standpunkten; oder er sucht sie vielmehr in einer höheren Einheit zusammenzufassen. Ihm erscheint das Genie als Sendbote aus dem Reich der Ideale, und in diesem Reich herrschen zwar keine Regeln, aber Ordnungen. Gefühlsmäßig stand Körner wohl dem Sturm und Drang näher, aber wie die großen Klassiker zog es ihn mehr und mehr zu der Klarheit Lessings. In dem, was er praktisch und theoretisch zur Frage der Kunstkritik beisteuerte, lassen sich leicht

mals vertrat Körner jenes etwas blasse Künstlerideal, das durch seine Abneigung gegen stoffliche Bildung und immerwährenden Tatendrang charakterisiert ist. Infolgedessen erscheint Goethe als der verantwortungslose Künstler, der seine Zeit „im Naturgenusse verschwelgt" und „mit Kräutern und Steinen vertändelt".[37]) Er schildert nur; er spricht sich selbst nicht aus: für Körner ein Zeichen, daß es ihm zwar an Kunstfertigkeit nicht fehlt, daß aber Schiller doch wohl der genialere ist.[38]) Dieser Goethe ist für Schiller nur zur Reibung gut.[39]) Was Huber über Goethe schreibt — „er glaubt, daß eine gewisse K ä l t e und ein Mangel an Individualität ihm als Künstler zustatten kommt" — leuchtet Körner sehr ein.[38]) „In der Tat ist mir sehr begreiflich, wie eine Darstellung eben dadurch unvollkommener ausfallen kann, daß man sich mehr für seine I d e a l e, als für seinen s c h r i f t s t e l l e r i s c h e n R u h m begeistert". Dies ungeheuerliche Urteil verdankt wohl seine Entstehung zum Teil dem Wunsche, Schiller aufzumuntern; nur wählte Körner das allzu einfache Mittel, das Licht, welches ihn verdunkelte, zu schwärzen. Von der persönlichen Schärfe abgesehen, wird der Goethe der nachitalienischen Zeit jedoch von dem überwiegenden Teil seiner Zeitgenossen ähnlich beurteilt. Auch Schiller erschien er als der k a l t e Künstler. Diese Auffassung von Goethe ging durch Körner an Friedrich Schlegel über, der seinem Bruder in der Dresdener Zeit schrieb: „Der Inbegriff seiner Werke ist der Abdruck einer eigennützigen, kalt gewordenen Seele" . . . Bei ihm ist „die Wahrheit zu sehr Absicht, peinlich gelernte Wissenschaft, nicht angeborenes Wesen. Ich meine die Einsicht in den Geist der Welt, woran selbst Klopstock ihn übertrifft."[40]) Man sieht, wie schwer es damals war, hinter der „kalten" Sachlichkeit Goethes seine Grundeinstellung, die nicht minder idealistisch war als die Schillers oder Körners, zu erkennen. Für Körner bedurfte es dazu schon der persönlichen Bekanntschaft und Freundschaft mit Goethe. Darnach aber begrüßt er Schillers und Goethes Bund mit „wahrer Freude".[41]) Und nun beginnt er, Goethe und Schiller als zwei gleichberechtigte, aber vielfach entgegengesetzte Naturen zu erfassen. Er lernt bei Goethe die Vollständigkeit der Ausbildung, wie sie zum Schönen, d. h. harmonischen Menschen gehört, bewundern.[42]) Vom Gesichtspunkte der Harmonie aus gewinnt Körner damals auch Verständnis für die „Passivität" Goethes; er erkennt, daß der Künstler der Empfänglichkeit einen breiten Raum gönnen muß. Ganz offensichtlich hat er die Vorzüge Goethes von dieser Seite im Auge, wenn er Schiller am 19. September 1794 mahnt, mit mehr Ruhe und reiner zu empfangen, sich dem ruhigen Genuß des Schönen aller Art zu ergeben und die Phantasie „ungestört Schätze sammeln" zu lassen. Es ist eine Vorausahnung dessen, was Schiller sich in „Naive und sentimentalische Dichtung" selbst vorhielt, indem er sich, den sentimentalen Künstler, als ergänzungsbedürftig durch den naiven darstellte. Der Eindruck dieser Schrift spiegelt sich deutlich in Körners Vergleich zwischen Goethe und Schiller vom 8. Juli 1796. Schiller ist der strenge und häufig gewaltsame Dichter, in dessen Werken die Mühe der Selbstbildung in einer gewissen Schwere sich andeutet. Goethe läßt seiner glücklichen Natur völlige Freiheit; er wacht nur über der Vollendung und sinnlichen Bestimmtheit der Gestalt. „Sie kann nie geistlos

sein, da sie sein Produkt ist, aber ob sie geistvoll sei, kümmert ihn nicht." Dies ist ohne irgend welchen Tadel gesagt.[43]) Aber im Herzen gibt Körner doch dem innerlich ringenden Künstler, Schiller, den Vorzug. Das bricht auch gelegentlich immer wieder hervor, so, wenn ihm die Leichtigkeit Goethes als Leichtheit erscheint.[44]) Und um ihn rückhaltlos bewundern zu können, wie im Wilhelm Meister, da muß er ihm Züge von Schiller leihen. Humboldt, der von allen Zeitgenossen Goethe vielleicht am tiefsten erfaßt hat, schrieb Körner einmal, Goethe sei „mehr Künstler überhaupt als Dichter, mehr Dichter als Sänger.[45]) Mit dem Dichter bzw. Sänger meinte er Schiller. Das war es, was Körner im Innersten nicht billigte. Er sah in der Allseitigkeit Goethes leicht etwas wie Vergeudung der edelsten Gaben. So ist sein spätes, schon angeführtes Urteil über Goethe zu verstehen. Er hat aber nicht aufgehört, an der Persönlichkeit und dem Schaffen Goethes innersten Anteil zu nehmen. Manche der vielfach verkannten und geschmähten Alterswerke Goethes fanden in ihm einen verständnisvollen Leser.[46]) Schiller war der Künstler, den er seinem Sohne als Vorbild setzte, aber Goethe sollte nach seinem Wunsche die Erziehung des jungen Dichters vollenden. Auch hat die zeitweilige Entfremdung, die durch Goethes Verhalten in den Freiheitskriegen eingetreten war, ihm den Blick für die Größe Goethes nicht verdunkelt wie so vielen andern und nicht verhindert, daß Körner später die Beziehungen wieder aufnahm.[47]) Körner hat bei seinen weitreichenden literarischen und gesellschaftlichen Beziehungen zweifellos einen bedeutenden Einfluß auf das allgemeine Urteil über Goethe ausgeübt;[48]) an dem allmählichen Wachstum des Verständnisses für Goethe fällt ihm kein geringer Anteil zu.

2. Die Bedeutung der Kritik für den Künstler.

Ueber Sinn und Wert der Kunstkritik und über das Verhältnis des Künstlers zum Kritiker ist in den Jahrzehnten vor Schillers Freundschaft mit Körner lebhaft verhandelt worden. Zwei entgegengesetzte Anschauungen haben ihren Niederschlag in der „Hamburgischen Dramaturgie" und in Lenz' „Anmerkungen zum Theater" gefunden. Die Stürmer und Dränger lehnten von vornherein jede Kritik ab, während Lessing die Ueberzeugung aussprach, daß eine fest normierte Kritik besonders dem jungen Genie unentbehrlich sei. Diese verschiedenen Einstellungen hängen aufs genaueste mit den jeweiligen Auffassungen vom Künstler zusammen. Für Lessing waren die Begriffe Genie und Regel nicht zu trennen — „das Genie trägt die Probe aller Regeln in sich" — den Stürmern und Drängern galten sie als unvereinbar, weil sie das Irrationale für das wesentlichste Merkmal des Künstlers erklärten. Körner hält sich ungefähr auf der Mitte zwischen diesen beiden Standpunkten; oder er sucht sie vielmehr in einer höheren Einheit zusammenzufassen. Ihm erscheint das Genie als Sendbote aus dem Reich der Ideale, und in diesem Reich herrschen zwar keine Regeln, aber Ordnungen. Gefühlsmäßig stand Körner wohl dem Sturm und Drang näher, aber wie die großen Klassiker zog es ihn mehr und mehr zu der Klarheit Lessings. In dem, was er praktisch und theoretisch zur Frage der Kunstkritik beisteuerte, lassen sich leicht

die beiden entgegengesetzten Richtungen verfolgen, die zu seiner eigenen Stellung führten. Anfangs überwiegt, wie es auch bei manchen anderen Fragen der Fall war, der Einfluß des Sturmes und Dranges.

Als Schiller in der ersten Weimarer Zeit stark unter der Einwirkung Wielands stand, warnte Körner ihn mehrfach vor seiner geschmäcklerischen Kritik. Er fürchtete, Schiller möchte durch ihn „unter das Joch einer ängstlichen, auf Konvention gegründeten Kritik" gebeugt werden[49]), weil er, dem selber Größe fremd ist, mit „verzärteltem Geschmack" jede Größe als Karikatur betrachten und jede Idee zurückweisen könnte, „welche keiner niedlichen Einkleidung fähig ist." Das ist die Abneigung des Stürmers und Drängers gegen das Gleichmaß und die Enge des französischen Klassizismus. Unverhohlener äußert sie sich noch am 5. Juni 1789, wo er Racine seiner Vollendung oder „konventionellen Klassizität" wegen verdammt. Wahre Klassizität besteht nach seiner Ueberzeugung ja „nicht in der Befriedigung einer pendantischen und konventionellen Kritik, sondern in der größten möglichen Wirkung der vorhandenen Talente des Künstlers."[50]) Und doch sieht er auf der anderen Seite den Gewinn, der Schiller durch Wielands „verfeinerten Geschmack" erwuchs. Glätte der Form, Präzision des Ausdrucks, Zweckmäßigkeit der Anordnung erscheinen ihm, der zwischen Größe und Roheit wohl zu unterscheiden weiß, als durchaus erstrebenswerte Vorzüge. Aber: „Eine zu ängstliche Beobachtung aller Kunstvorteile muß die Begeisterung lähmen." Deshalb entschied er, wenn zwischen Gehalt und Form zu wählen war, zugunsten des Gehaltes. Und da er Schiller um einen kritischen Ratgeber verlegen sah, wies er ihn mit sicherem Instinkt von Wieland fort zu Herder,[51]) so wenig er auch mit dessen Philosophie übereinstimmte. Herders historisch-individuelle Kritik, die sich mit Bewußtsein von Konvention und Kunstdogma fernhielt, entsprach Körners eigenem Verhalten in der Ausübung des Kritikeramtes. Als Schiller im Mai 1793 an das Sammeln seiner Gedichte ging und sie nach seinen neuen künstlerischen Grundsätzen sichtete,[52]) bat Körner dringend, den ursprünglichen Charakter der Jugenddichtung nicht zu zerstören. „Es ist mir bange vor der strengen Revision Deiner Gedichte", schrieb er.[53]) „Du hast Deine Manier geändert. Vieles muß Dir jetzt mißfallen, was die Spur einer jugendlichen Wildheit trägt, was aber vielleicht gerade für den Geist einiger in ihrer Art sehr schätzbaren Arbeiten passend ist." Was „aus Charakter und Situation des Redenden" entspringe und dadurch seine Erklärung finde, dürfe nicht an allgemeinen Wahrheiten gemessen werden, oder vielmehr überhaupt nicht an der Wahrheitsforderung als einem nicht-künstlerischen Maßstab, sondern lediglich an der Notwendigkeit des Ausdrucks, die dem Kunstwerk selber eigne. Wenn ein Gedanke „auch nur bei einem höheren Schwunge der Phantasie verständlich ist, so wäre es unverantwortlich, ihn aufzuopfern". Die Jahreszahl über dem Gedichte müsse in solchen Fällen zur Rechtfertigung hinreichen. Mit dieser Entscheidung zog Körner nur die Konsequenz von seiner Ueberzeugung, daß das Schöne in sich ruhe, abgeschlossen und sicher wie eine kleine Welt. Das sind die durch Herder und K. Ph. Moritz verfeinerten Tendenzen des Sturmes und Dranges. Körner sah den Weg vom Klassizismus zur Geniezeit als

eine natürliche und notwendige Entwicklung an. Aber er wollte nicht bei dem „jugendlichen Trotz gegen die Regel"[54]) stehen bleiben, sondern ihn vielmehr in „männliche Unabhängigkeit von dem Despotismus der Kunstgedanken" verwandeln. Die Ablehnung von Regeln im Sinne der rationalen Aesthetik hielt er als den unveräußerlichen Gewinn des Sturmes und Dranges zeitlebens fest. Er war zu tief von der Originalität des Genies durchdrungen, als daß er wirklich Hilfe von ihnen erwartet hätte. „Was von ästhetischen Regeln die Probe der Untersuchung aushält", meinte er, „reduziert sich vielleicht auf sehr einfache Grundsätze, die aber für den Praktiker nicht fruchtbarer sind, als die Theorie von Molièrens Fechtmeister: Immer zu treffen und nie getroffen zu werden." In solchen Regeln aber, die, um praktisch zu sein, weniger allgemein waren, witterte Körner immer Konvention und willkürliche Beschränkung des künstlerischen Wirkungskreises.

Nun übte Körner aber selbst an den Werken seines Freundes und der gesamten zeitgenössischen Literatur Kritik und zwar mit größter Bestimmtheit und Sicherheit des Urteils. Wie rechfertigte er denn sein künstlerisches Richteramt? Am 11. November 1790 schreibt er von einem Rezensenten, der Schillers „Künstler" beurteilt hatte, seine Kritik befriedige ihn nicht; sie „sieht noch zu sehr an Dir h i n a u f, und ich glaube, daß es eine K r i t i k m i t B e g e i s t e r u n g gibt, wobei man auf den größten Künstler h e r a b s i e h t." Das läuft allem bisherigen völlig entgegen, vor allem der häufig ausgesprochenen Meinung, daß der Künstler „allemal die letzte Instanz"[55]) sei, was ja auch die selbstverständliche Folge seiner Auffassung vom Genie ist. Körner gibt selbst die Erklärung: „Der Kritiker wird alsdann Repräsentant der K u n s t und erhält seine Würde von ihr, nicht durch sich selbst . . . Solche Kritiken sind freilich nicht jedermanns Geschmack; aber alle andere Art von Rezension verwüstet den echten Geschmack, anstatt ihn zu bilden."[56]) Vom Gesamtbegriff der Kunst also leitet Körner die Berechtigung einer selbständigen und autoritativen Kritik ab. Die Kunst aber ist im Reich der Ideale verankert. Die von Körner hier geforderte Kritik wäre in ihrer höchsten Vollendung also vom Ideal diktiert, mithin frei von jeder persönlichen Willkür. Jetzt löst sich der Widerspruch zu jener anfangs dargestellten Auffassung von der Kritik: was er dort verurteilte, verdiente gar nicht den Namen der Kritik; das war Kritik „von unten herauf". Körner aber kennt eine Kritik „von oben herab", die man als Philosophie des Kunstwerks bezeichnen könnte und durch welche der Kritiker dem Künstler gleichberechtigt zur Seite gestellt wird. Das eigentliche Charakteristikum des Künstlers, die „Begeisterung", wird auch ihm zuerkannt. Und Begeisterung ist nach Körners Sprachgebrauch der Ausdruck der Würde, welche der Umgang mit den Idealen dem Menschen verleiht. Diese hochgespannte Auffassung von der Kritik entwickelt sich in der Zeit, als Körner sich um das Problem einer objektiven Begründung der Schönheit bemüht. Und diese Versuche wieder hängen mit dem Bestreben zusammen, eine feste Ordnung ästhetischer Werte herzustellen und zu einer „Art von reinen Kritik" (hier in dem weiteren Kantischen Sinne gemeint) zu gelangen, „die für die Beurteilung der inneren Vollkommenheit eben das leistet, was

die reine Mathematik für die Größenlehre."[57]) Kritik im engeren Sinne der Kunstkritik ist nur ein Ableger der „Kritik der Ideale", nämlich ihre praktische Anwendung.

Ansätze zu diesem Gedanken finden sich schon am 18. Februar 1789, wo Körner anläßlich der Rezension von Schillers „Künstlern" den Begriff einer „Kritik des Schönen" aufstellt, die das Kunstwerk unabhängig von allen Wahrheitsrücksichten allein im Blick auf seine innere Vollkommenheit und Schönheit prüft, — und sie zu erhöhen sucht: auch hier also schon eine so weitgehende Autorisierung des Kritikers, daß man von Ueberordnung sprechen könnte. Daß neben der schärfsten Ablehnung der Kritik nach Regeln gerade in jener Zeit derartige Sätze stehen, darf uns nicht wundern, weil es sich ja um zwei grundsätzlich verschiedene Arten von Kritik handelt. Die eine ist die von den Stürmern und Drängern mit Recht abgelehnte Regelgebung nach dogmatischen Grundsätzen, die andere die von Lessing behauptete Bindung an ewige, aus der Sache selbst fließende künstlerische Gesetze. Körner vertiefte die erste Auffassung insofern, als er das Recht des Genies auf Freiheit wieder an die Bedürfnisse der Menschheit anknüpfte, und er milderte sie gleichzeitig, indem er den „Regeln", sofern sie auf eine Verfeinerung des Kunstwerks hinausgingen, ein gewisses Recht einräumte. Körner nahm aber auch Lessings Standpunkt nicht ohne weiteres an. Nur soweit stimmt er mit ihm überein, als es Lessing bei seiner Kritik um eine die ganze Kunst umfassende Gesetzmäßigkeit zu tun ist und nicht um Wahrung der Regel.

Darum griff ja auch Friedrich Schlegel auf Lessing zurück, und mit Schlegels Auffassung von der Kritik hat die Körners innere Aehnlichkeit. Auch Schlegel kannte jene höhere Kritik — von ihm selbst „poetische Kritik" genannt[58]), — die im Unendlichen gründet und nichts anderes will, als das Kunstwerk seiner absoluten Vollendung nahe bringen. Dieser Begriff der Kritik entsprang genau wie bei Körner der denkbar höchsten Wertung der Kunst. Alle Kritik, sagt er[59]), muß mit Vermutungen und Behauptungen „über die Grenzen des sichtbaren Werkes „hinausgehen", weil „jedes vortreffliche Werk . . . mehr weiß als es sagt und mehr will als es weiß". Auch er stellte um dieses Zweckes willen den Kritiker dem Künstler ebenbürtig zur Seite.

Vergegenwärtigt man sich die skeptische Haltung, die Schiller und Goethe den Verdiensten des Kritikers gegenüber einnahmen, wie sie sich z. B. beim Eintreffen von Humboldts Kritik über Hermann und Dorothea äußerte, so erscheint in der Tat die Verwandtschaft der Ideen Körners und Schlegels groß. Aber es bestanden doch auch erhebliche Unterschiede. Wenn Körner und Schlegel von einer Gleichberechtigung der Kritik und Kunst sprechen, so meinen sie nicht dasselbe. Körner stellte Kritiker und Künstler nur insofern auf eine Stufe, als es beiden um die Verwirklichung der Ideale geht, ihren Zielen nach also, aber durchaus nicht nach der Art ihrer Tätigkeit. Friedrich Schlegel aber hob den spezifischen Unterschied zwischen Künstler und Kritiker geradezu auf, indem er in der Kritik „viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung"[60]) erblickte. Und er machte ernst mit seiner Theorie. Seine Rezension des Wilhelm Meister ist der Beweis. Diese tiefgreifende Ver-

schiedenheit von der Meinung Körners hängt mit einer anderen Auffassung von der Kunst überhaupt zusammen. Schlegel sah in der Kunst nur einen möglichen Ausdruck des Unendlichen. Philosophie und Religion erschienen ihm als gleichgeordnete Manifestationen. Mehr noch. Alle diese Erscheinungen des Unendlichen waren für ihn nicht gesondert und begrenzt, sondern gingen ineinander über und nahmen einander auf. So konnte wohl der Kritiker oder Philosoph das Werk des Künstlers fortsetzen. Für Körner aber gab es keine verwandlungsfähige und in Schlegels Sinne „progressive" Kunst. Ihm galt die Kunst als ein ganz bestimmter, in sich geschlossener Ausdruck des Reiches der Ideale und zwar als ihr vornehmster, der durch keinen anderen ersetzt werden kann. Er glaubte deshalb auch nicht an die Möglichkeit, sich ein Kunstwerk philosophierend, kritisierend anzueignen, es gleichsam aufzulösen und neu zu schaffen, wie Schlegel meinte. Am Schluß der Rezension des Wilhelm Meister, einer seiner eingehendsten und feinsten Kritiken, schreibt Körner[61]): „Bei Betrachtung eines Kunstwerks wie dieses gibt es einen gewissen Punkt, bis wie weit man dem Künstler nachspüren und sich von seinem Verfahren Rechenschaft geben kann — aber weiter hinaus entzieht er sich unsern Blicken, so gern wir ihm auch ins innere Heiligtum folgen möchten . . . Vergebens suchen wir den Genius zu belauschen, wenn er dem Bilde der Phantasie Leben einhaucht. Nur durch seine Wirkungen will er sich verkündigen." Um seine eigensten Empfindungen bei der Lektüre des Romans wiederzugeben, führt Körner Schillers Xenion an:

„Klar ist der Aether und doch von unergründlicher Tiefe,
Offen dem Aug', dem Verstand bleibt er doch ewig geheim."

Körners Rezension erschien in Schillers Horen. Friedrich Schlegel las sie und machte die höchst bezeichnende Bemerkung, er wünsche nicht, daß man glaube, „wie man doch das Ende mißverstehen könnte, jenseits dieses Briefs sei im Meister alles unergründlich, tief und ewig geheim."[62]) Schlegels eigene Rezension des Goetheschen Romans stellt allerdings das genaue Gegenstück zu der Körners dar. Körner ging, wie Goethe am 19. November 1796 an Schiller schrieb, „dekomponierend" vor, um das beurteilte Werk nach der von ihm entdeckten Einheit wieder zusammenzustellen. Das entsprach seiner Ueberzeugung, daß der Dichter nur an seinen Wirkungen zu erkennen sei. Schlegel aber, der den Künstler in seiner geheimsten Werkstatt belauschen und es ihm nachtun zu können glaubte, wendet die Methode des „verjüngenden Neubildens" an, die einzige, die nach seiner Meinung mit künstlerischen Mitteln arbeitet und deshalb den Namen einer „poetischen Kritik" verdient.[63]) Körners Art der Kritik, von Schlegel eine „Linnéisierende Zerlegung" genannt[64]), fiele darnach unter die von ihm in seiner Rezension des Wilhelm Meister entwickelte Kategorie der „gewöhnlichen Kritik", welche die lebendige Einheit des Kunstwerks unvermeidlich zerstört.[65])

Schlegels und Körners Ansichten gingen, wie auf allen Gebieten, so auch in der Kritik immer mehr auseinander. Besonders eine Zuspitzung der Schlegelschen These von der Verwandtschaft zwischen Künstler und Kritiker war es, die Körner zu scharfer Gegenrede trieb. Schlegel blieb nicht dabei stehen, den Kritiker nachschaffend dem Künstler zur Seite zu

stellen — er forderte endlich, daß kritisches und künstlerisches, erkennendes und anschauendes, zerstörendes und bildendes Vermögen sich in einer Person vereinigten, daß der Künstler in freier Erhebung über sein Werk zugleich dessen Beurteiler, ja, wohl auch sein Zerstörer werde. Das war der äußerste Gegensatz zu der Auffassung des Sturmes und Dranges von den Beziehungen des Künstlers zu seiner Schöpfung. Auch Körner — das wurde schon hervorgehoben — setzte an die Stelle der Meinung, der Künstler schaffe halb bewußtlos, nur von einer dunklen Begeisterung erfüllt, die, daß er mit bewußter Absicht und im vollen Gefühl seiner hohen Aufgabe auf die Verwirklichung der Ideale ausgehe; aber nie trieb er diese Forderung soweit, daß er das Unbewußte aus dem Schaffensprozeß entfernt hätte. Wohl glaubte er, daß der Künstler sich selbst in sehr überlegter, klarer Erziehung zu großen Werken emporheben müsse; aber während der Schöpfung dieser Werke ließ er die Reflexion nur soweit zu, als sie zur vollen Gestaltung der Idee notwendig war. Und dies Ziel schien ihm erreicht, wenn das Kunstwerk wie eine Welt im kleinen plastisch und geschlossen dastand, nicht aber nach romantischer Forderung unendlicher Deutbarkeit offen blieb. So erklärten sich auch Schiller und Goethe im Gegensatz zu Schellings Behauptung, der Künstler schreite vom Bewußten zum Unbewußten fort, entschieden gegen die Aufnahme der Reflexion in die künstlerische Tat selbst, während sie ihr in der Selbstbildung des Künstlers einen breiten Raum zuerkannten.[66]) Körner wurde besonders durch den Vergleich zwischen Schiller und Goethe immer mehr in der Ueberzeugung bestärkt, es gehöre zum Schaffen ein gewisses Gewährenlassen, und das unruhige bewußte Eingreifen des Künstlers störe das harmonische Wachstum des Werkes. Aus diesem Grunde sah er auf Schillers ästhetische Arbeiten mit zwiespältigen Gefühlen. „Spekulation über Gegenstände der Aesthetik ist an sich interessant", schrieb er,[67]) „aber ihre Fruchtbarkeit ist vielleicht größer für den Psychologen als für den praktischen Künstler . . . Die Ausübung kann vielleicht nur durch den Geschmack geleitet werden." Zu zart und fein, meinte er, seien die Unterschiede in der Darstellung, als daß sie überhaupt mit philosophischer Bestimmtheit genannt werden könnten. Er nimmt hier eine Vertrautheit des Künstlers mit seinem Werke an, die nur das Gefühl, nicht aber den zersetzenden Verstand als Vermittler zuläßt. Für diese innige Beziehung gebraucht er gern den Ausdruck „Liebe".[68]) Anstelle dieser innersten Nähe des Künstlers zu seinem Geschöpf setzten die Romantiker den kühlen Abstand, vermöge dessen der Dichter gewalttätig mit seinem Werke umgehen kann. Dadurch wurde aber der Künstler zur Willkür geradezu aufgefordert, und so kehrten die Romantiker trotz des grundverschiedenen Ausgangspunktes wieder zu der Gesetzlosigkeit und Ungebundenheit des Sturmes und Dranges zurück. Und das war es, was Körner erkannte und aufs schärfste verurteilte. „Mißverstandene Sätze über die Freiheit und Selbständigkeit des Dichters" liegen diesem Unwesen zugrunde, so äußerte er sich gegen Schiller.[69]) „Der echte Dichter gibt sich selbst sein Gesetz, aber in der Gesetzlosigkeit sucht er kein Verdienst. Seinen Stoff behandelt er mit Leichtigkeit, nicht mit Leichtsinn, spielend, aber nicht tändelnd." Später ergriff er Gelegenheit, auch öffentlich der romantischen „Barbarei"

entgegenzutreten. In seiner Schrift „Ueber das Lustspiel" wendet er sich dagegen, daß man Aristophanes zum Kronzeugen der romantischen Lustspieltechnik mache;[70]) mit deutlich erkennbarer Spitze gegen Friedrich Schlegel, der schon in seiner Jugendschrift „Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie" den Mutwillen des Aristophanes folgendermaßen in Schutz genommen hatte:[71]) „Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören; findet sie nichts außer sich, so wendet sie sich zurück auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr eigen Werk." Auch Körner wußte, daß dem Genie dämonische Kräfte innewohnten, die sich äußern müßten, sei es schaffend oder zerstörend, als „gutes oder böses Prinzip"[72]). Aber in der Beurteilung dieser Richtungen scheiden sich nun der „Klassiker" und der „Romantiker". Für Schlegel machen erst beide Kräfte im Verein den Künstler aus; Körner sah ebenso selbstverständlich im Gebrauch der zerstörenden Kraft eine Entweihung der dichterischen Würde. „Durch unzusammenhängende Bestrebungen auch der größten Kraft entsteht kein Werk für das Reich der Schönheit".[73]) Körner kann sich nicht denken, daß ein Grieche die Form preisgibt außer in „einzelnen Aufwallungen einer übermütigen Laune",[74]) wo er es denn auch erlauben will. Aber Aristophanes selbst „fiel es wohl nie ein, in solche Lizenzen sein höchstes Verdienst zu setzen und sich dagegen dessen zu schämen, worauf er gewiß nicht weniger als andere die größte Sorgfalt verwendete." Und nun wendet Körner sich — ohne Namen zu nennen allerdings, aber darum nicht weniger deutlich — gegen die romantische Praxis. Dem „Vandalismus in der Kunst wird oft noch zu viel Ehre angetan, wenn man ihn für einen Mißbrauch der Energie ansieht. Er ist großenteils nur ein Behelf der Ohnmacht und Leerheit". Der „Witz" der romantischen Komödien beruht nach seiner Meinung nur auf dem „armseligen Kunstgriff", das Ehrwürdige mit dem Verächtlichen zusammenzustellen; die Frechheiten entstehen „aus dem Triebe, mit Starkgeisterei zu prahlen, oder aus dem Bedürfnisse, eine heimliche Furcht zu übertäuben." „Ungeschwächte, aber gehaltene Kraft" bezeichnet er dem gegenüber als das Ideal dichterischen Schaffens.[75])

Wie stellt sich Körners praktisch-kritische Tätigkeit im Verhältnis zu seiner Theorie der Kritik dar? Ueber seine kritische Begabung herrscht unter den Freunden nur eine Stimme des Lobes. „Selten, nur selten trifft sich's", schrieb ihm Schiller,[76]) „daß in einem Kopfe kritische Strenge und eine gewisse kühle Toleranz, Achtung und Billigkeit gegen das Genie usw. sich beisammen finden, und das findet sich bei Dir." Ganz ähnlich Humboldt:[77]) „Nie, das ist mein aufrichtiges Geständnis, vereinigt sich vielleicht wieder eine so kalte Parteilosigkeit und eine so große Vielseitigkeit, die jeder Eigentümlichkeit ihr volles Recht läßt, mit den übrigen zu diesem Geschäft erfoderlichen Eigenschaften. Vorzüglich ist mir immer besonders bei Schillers Arbeiten Ihre Strenge ehrwürdig gewesen, da sie so rein und unmittelbar aus den höchsten Foderungen des Ideals entspringt." Die Strenge, die Humboldt und Schiller hervorheben, ist eine der auffallendsten Eigentümlichkeiten der Kritiken Körners. Nie ließ er sich durch persönliche Beziehungen oder literarischen Ruhm beirren. Eher übte er an seinen großen Weimarer Freunden schärfere Kritik als an den

übrigen Dichtern. Der heutige Leser, der seinen Briefwechsel mit Schiller zur Hand nimmt und seine Urteile über die unter seinen Augen entstehenden Werke Schillers und Goethes verfolgt, ist häufig versucht, anzunehmen, er lasse es bisweilen an der Achtung vor den Schöpfungen des Genies fehlen.[78]) Dieser Eindruck entsteht vor allem dann, wenn man Humboldts unendlich fein nachempfindende und von persönlicher Bewunderung und Wärme diktierten Urteile vergleicht. Und doch würde diese Annahme den eigentlichen Sinn von Körners kritischer Tätigkeit gerade verfehlen. Als Schiller nach den Kalliasbriefen einmal, verstimmt über den Mangel an Lob und Aufmunterung von Körners Seite, sich über Teilnahmslosigkeit beklagte, antwortete ihm Körner: „Du solltest an mir gewohnt sein, daß ich mich umsomehr zur strengsten Kritik aufgefordert fühle, je mehr mich Person, Stoff und Produkt interessiert; daß bei jedem, was Du leistest, meine Forderungen an Dich immer höher steigen."[79]) Es war das Gefühl, und mehr noch, das Bewußtsein der Pflicht, als Repräsentant der Kunst zu urteilen, das ihn so unerbittlich und „kalt" Kritik üben ließ. Seine Strenge entsprang „rein und unmittelbar aus den höchsten Foderungen des Ideals". Darum auch hörte Schiller nicht auf, ihn um seine Meinung zu fragen. Humboldts Urteil, obwohl „in der Regel bei weitem tiefer geschöpft, bei weitem gründlicher motiviert" als das Körners, war ein „Urteil der bestochenen Empfindung".[80]) Humboldt sah in Schiller den ihm wahlverwandten Zeitgenossen, die vollendetste Erscheinung des dichterischen Genius'; er vermochte daher besser als irgend ein anderer Schiller seine eigene Individualität zu enthüllen und zu erklären; aber seine Grenzen konnte er ihm nicht zeigen. Körner hielt sich die Ideale der Kunst und des Künstlers vor Augen, wenn er den Auftrag empfing, die Nativität zu stellen, und unbeschadet seiner Liebe und Bewunderung richtete er nach den Maßstäben, die das Ideal forderte. Er schickte deshalb seinen Urteilen über Schillers Dichterberuf kurze kunstphilosophische Begründungen voraus, das eine Mal über den Begriff der inneren Form[81]), das andere Mal über die Idee des Schönen.[82]) Aehnlich ging er in Einzelrezensionen von „selbständig errungenen Grundsätzen"[83]) über das Wesen der betreffenden Gattung aus. Er gelangte so zu einer scharfen und klaren Bestimmung dessen, was Schiller fehlte. Besonders ist die wiederholte Forderung, daß er seinem Drang zum Abstrakt-Allgemeinen Einhalt tun und sich mehr seiner Phantasie überlassen müsse, von weittragender Bedeutung für Schillers eben einsetzendes dichterisches Schaffen. Humboldt erklärte, daß er es nicht vermocht hätte, eine solche Forderung zu stellen; es „widerstreite seiner Theorie der Bildung".[84]) Es lag in Körners Art zu kritisieren eine große Gefahr, nämlich die, der Individualität zu wenig Raum zu gönnen. Aber ein seltener künstlerischer Takt und ein aufs feinste gebildeter Geschmack[85]) und endlich die Ehrfurcht vor dem Genie verhüteten, daß er in Dogmatismus verfiel.

Eine zweite kritische Eigentümlichkeit Körners hat Goethe in einem Brief an Schiller über Körners Rezension des Wilhelm Meister hervorgehoben.[86]) „Die Klarheit und Freiheit, womit er seinen Gegenstand übersieht, ist wirklich bewundernswert; er schwebt über dem Ganzen, übersieht die Teile mit Eigenheit und Klarheit, nimmt bald da, bald dort einen

Beleg zu seinem Urteil heraus, dekomponiert das Werk, um es nach seiner Art wieder zusammenzustellen und bringt lieber das, was die Einheit stört, die er sucht oder findet, für diesmal beiseite, als daß er, wie gewöhnliche Leser tun, sich erst dabei aufhalten oder gar recht darauf lehnen sollte ... Bei diesem Aufsatz ist es aber auch sehr auffallend, daß sich der Leser sehr produktiv verhalten muß, wenn er an einer Produktion teilnehmen will." Körner entgegnete darauf, seine Art, bei der Kritik das Ganze eines Kunstwerkes zu fassen, verdanke er seiner Liebhaberei für Musik, wo auch Tätigkeit zur Auffassung gehöre.[87]) Der energische Zug geht durch die gesamte kritische Tätigkeit Körners. Das bloß leidende Verhalten einem Kunstwerk gegenüber, das Kunstschweigen und auch Sichverlieren „in eine gewisse Andacht", „ohne sich nur einigermaßen von dem Eindrucke Rechenschaft geben zu wollen", war ihm zuwider.[88]) Und dieser Abneigung liegt eine tiefe Einsicht in das Wesen der Kunst zugrunde. Die schönste Wirkung des Kunstwerks erblickte er darin, daß es kraft seiner eigenen Fülle von Leben und Schöpferkraft in dem Betrachter den Wunsch erweckt, „in seiner Sphäre Schöpfer zu sein."[89]) Das bloß genießende Verhalten schien ihm deshalb der Hoheit der Kunst unwürdig. Er erwartete vom Empfangenden, „daß seine eigene Kraft sich am Anschauen der fremden entzünde".[90]) Darin bestand zugleich seine eigene Rechtfertigung für eine unablässige Beschäftigung mit der Kunst.

5. Kapitel.

Das Kunstwerk.

1. Die innere Form.

Aus der Bestimmung der Kunst als Spiegel des Reiches der Ideale entsteht die Frage: Wie ist die Forderung, daß das Kunstwerk Ausdruck einer ideal gestimmten Seele sei, zu vereinigen mit der, daß es eine Welt im Kleinen bilde; wie können Subjektivität und Objektivität miteinander bestehen? Als Stilfrage ausgedrückt: Wie verhalten sich Realismus und Idealismus in der Darstellung?

Das Kunstwerk muß einen menschlichen Gehalt bergen: Diese These setzt sich bei Körner seit Schillers Kontroverse mit Bürger immer stärker durch; sie liegt aber bereits seinem frühesten Glaubensbekenntnis über Kunst vom 8. Mai 1785 zugrunde, wo es heißt, daß Kunst nichts anderes sei, als das Mittel, wodurch eine Seele besserer Art sich andern versinnlicht. Als Körner im Balladenjahr Schillers und Goethes vergleichsweise Bürgers Balladen noch einmal las, da versuchte er mit deutlicher Erinnerung an Schillers Rezension dessen Grundsatz auf die verschiedensten Gattungen der Dichtkunst anzuwenden.[1]) Ueberall, selbst in der objektivsten Gattung, im Drama, „wollen wir nicht das Objekt selbst sehen, sondern wie es in einer Dichterseele sich spiegelt". „In der Ballade, wie im Epos überhaupt", ist dem Subjektiven breiterer Raum gegönnt, aber es muß „von höherer Natur sein, nämlich von der allgemeinen Natur des Dichters, ohne die Persönlichkeit des besonderen Dichters." „Im lyrischen Gedicht dagegen erscheint die besondere Natur des Sprechenden mit möglichstem Reichtume an Individualität, doch immer im idealischen Zustande". Diese sehr fein abgewogenen Definitionen variieren sämtlich das eine Thema, das seinen entschiedensten Ausdruck wohl in dem Brief an Schiller vom 8. Oktober 1797 gefunden hat: „Das Wesen eines selbständigen Gedichts besteht . . . in der höhern Natur des Dichters, die sich an irgend einem Stoffe versinnlicht. Hier gilt nur subjektiver Wert; das Objekt soll nie um sein selbst willen dargestellt werden." Wie ist das zu verstehen? Zunächst nicht so, als ob die Dichtung „persönlich" sein solle. „Persönlich" und „subjektiv" sind scharf von einander zu trennen. Erlaubte doch Körner nicht einmal in der Lyrik einen persönlichen Ausdruck, wie er etwa in der neueren Lyrik ganz selbstverständlich ist.[2]) Darf aber das Kunstwerk nur die ideale Natur seines Schöpfers verkünden, so bedeutet die Forderung der Subjektivität nichts anderes, als daß es — Gehalt zeige, geistvoll sei, etwas zu sagen habe. Man sieht sogleich, welches Uebergewicht bei dieser Anschauung die Dichtung über die bildenden Künste bekommen mußte. Wo immer in der Kunsttheorie der Ton auf dem geistigen Gehalt ruht, steht ganz von selbst die Kunstgattung im Vordergrund, die diesen Gehalt am unmittelbarsten auszusprechen weiß.

Der Forderung der Subjektivität in dem dargelegten Sinne steht nun unvermittelt die andere These gegenüber: „das Kunstwerk soll durch sich

selbst existieren wie ein anderes organisches Wesen, nicht durch die Seele, die ihm der Künstler einhaucht." Spiegelt die erste These eine spezifische Kunstanschauung Schillers wieder, so ist dieser Ausspruch unter dem Eindruck der Gespräche mit Goethe geschrieben und zweifellos von ihm inspieriert. Er ist ein Ausfluß der Ansicht Goethes von der inneren Verwandtschaft aller Wesen, der Menschen und Dinge. Goethe glaubte, daß den Gegenständen dieselbe Gesetzmäßigkeit, derselbe „Sinn" inne wohne, wie dem Menschen, nur verhüllt. Dem Menschen ist es gegeben, sie zu sehen, dem Künstler aber, sie durchsichtig zu machen. „Gehalt" hat daher bei Goethe einen anderen Sinn als bei Schiller. Goethe verstand darunter nicht so sehr das Erfüllt-sein des Gegenstandes mit Geist als seine symbolische Bedeutsamkeit; etwas also, zu dem der Gegenstand auch beiträgt, eine Eigenschaft, die aus dem Zusammenwirken von Ding und Künstler, von Gegenstand und Behandlung hervorgeht. Dieser Auffassung zufolge wandte Goethe der Plastik ein erhöhtes Interesse zu und suchte sie für die Dichtung fruchtbar zu machen. Für Goethe bestand demnach gar nicht die scharfe Trennung zwischen Gegenstand und Behandlung. Er selber hat, als er beides zum Zwecke theoretischer Kunstbetrachtung zu scheiden versuchte, in einem Briefentwurf an Schiller es bemerkt, wie sehr Gegenstand und Behandlung „zusammenfließen". Er entdeckte eine „Metamorphose" der Gegenstände, wo nicht eine „Erschaffung", die mit dem Augenblick einsetze, in dem sie „bezüglich auf Kunst betrachtet werden"[3]). Ob dies nun eine Eigentümlichkeit der Objekte oder ihres Betrachters sei — Goethe ließ es unentschieden; er prägte für dies Phänomen den Ausdruck „Idealität der Gegenstände zur Kunst" und schied davon eine „Idealität der Kunst", welche den Gegenständen erst nach erfolgter künstlerischer Formung zukommt.

Als Körner mit Goethes Kunstanschauung bekannt wurde, hat er sich zwar das Fundament, auf dem sie ruhte — jene Idee der Wesensverwandtschaft alles Lebendigen — nicht zu eigen gemacht; was er aber erfaßte und zwar früher als Schiller selbst, das war die Notwendigkeit, seine eigene, an und durch Schiller gebildete Kunstanschauung durch die Goethes zu erweitern und zu vertiefen. Ihm selbst war es um so leichter, von Goethe zu lernen, als verwandte Gedankengänge in ihm selbst erwacht und durch Herder und Moritz gefördert waren. Schon in der Rezension der „Künstler" heißt es:[4]) „Das höchste Ziel ist noch nicht erreicht, solange man den Künstler nicht über dem Kunstwerk vergißt". Bald nach der Bekanntschaft mit Goethe fanden diese Ideen in den Kalliaserörterungen ihren Niederschlag; und von nun an mehren sich die Versuche, Schiller auf die Gegenständlichkeit Goethes zu leiten, ohne daß jedoch — Körner war darin sehr vorsichtig — der Name des Rivalen je genannt würde; dies geschieht erst, nachdem der Freundschaftsbund zwischen Goethe und Schiller geschlossen ist. Bereits am 6. Dezember 1791 stellt Körner mit Freuden bei Schiller das Bemühen fest, seinen Werken soviel „objektiven Wert als möglich" zu geben; in dieser Zeit wandelten sich auch seine Anschauungen über das Wesen des Dichters. Sobald Körner erkannte, daß der Künstler nicht bloß aus sich selbst schöpfen könne, drängte er immer stärker zur Objektivität. Nicht in der Meinung jedoch, eine Forderung

durch die andere zu ersetzen, Objektivität anstelle der Subjektivität zu fordern, sondern es handelte sich ihm stets um eine Verbindung beider.

Es gilt nur subjektiver Wert in der Dichtung: „Aber der subjektive Wert soll erscheinen". Was damit gemeint sei, mag Körners Urteil über Schiller, Bürger und Goethe erläutern. Die Forderung, daß das Subjektive, welches wir in der Dichtung suchen, idealer Natur sei, war bei Schiller erfüllt; und doch ist Körner häufig mit der Art, wie es in das Kunstwerk eingesetzt wird, nicht einverstanden; sie „erscheint" oder „versinnlicht" sich nicht; während bei Bürger umgekehrt eine objektive Gegenständlichkeit erreicht ist, die Körner sogar mit dem Ausdruck „Klassizität" bezeichnet[5]), nicht aber die geforderte Idealität. In Goethe endlich sah er beides vereinigt. Von seinen höchst persönlichen Römischen Elegien sagt Körner, man finde in ihnen „das Objekt mit größter Bestimmtheit und Lebhaftigkeit" so dargestellt, „daß man über der S a c h e den K ü n s t l e r vergißt"[6]). Hier schien ihm also der Schaffensvorgang durchlaufen, der Kreis gerundet, der sowohl die Idealisierung des realen Subjekts als auch die Wiederversinnlichung des idealisierten umschließen soll.

Wir wissen, daß Schillers Persönlichkeit für Körner einen „unwiderstehlichen Reiz" hatte[7]), dem er nur mit Hilfe seiner kritischen Grundsätze zu widerstehen vermochte, damit er ihm sein Urteil nicht trübe. Gerade deswegen ist es nicht hoch genug zu schätzen, daß Körner unermüdlich auf den schwachen Punkt in Schillers Schaffen hinwies.

Er begnügte sich dabei nicht mit der theoretischen Aufstellung eines Ideals, sondern versuchte, Schiller praktische Hilfe zu geben. Als Schiller wieder mit der dichterischen Arbeit einsetzte und sich dazu der kritischen Teilnahme Körners versicherte, stand er rein praktisch vor der Schwierigkeit, jenen beiden Ansprüchen gerecht zu werden; sie trat um so schärfer zu Tage, als das, was Schiller fehlte, in Goethe bereits vorbildlich erreicht schien. So nehmen wir denn in Körners Analysen des dichterischen Schaffensvorganges das Bemühen wahr, Schiller, den er ja im Grunde für den größeren Künstler hielt, die erste Stelle unter den zeitgenössischen Dichtern anzuweisen dadurch, daß er ihm half, Goethes künstlerisches Vermögen mit seinem eigenen Wollen zu verbinden.

Die wertvollste Analyse ist die vom 19. September 1794. Körner stellt fest, daß einer natürlichen Entwicklung zufolge der „Sinn für die äußere poetische Form" sich früher ausbilde „als der für die innere". So auch in Schillers frühen Dichtungen; dort war „fast bloß Diktion und Versbau poetisch, der Stoff hingegen mehr ein Produkt des Verstandes als der Phantasie." Und nun folgt eine sehr bedeutungsvolle Definition: „Ich nenne innere poetische Form das Produkt der geistigen Schöpfung aus dem gegebenen Stoffe im Kopfe des Dichters". Das Werden der inneren Form wird darauf folgendermaßen beschrieben: Sie entwickelt sich in zwei Phasen. Erstens gehört dazu „Erschaffung des Stoffs"[8]) unter einer bestimmten G e s t a l t. Durch diese Gestalt wird der Gedanke ein Element der dichterischen Schöpfung, ein darstellbares Objekt. Die Phantasie muß das Produkt des Verstandes gleichsam verkörpern, es mit einer Hülle überkleiden, wodurch es a n s c h a u l i c h wird". Nun erst „empfängt der Genius aus der Hand der Phantasie den Stoff seiner Tätigkeit — der Geist

schwebt über dem Chaos, und die Schöpfung beginnt — dies ist das zweite Erfordernis der inneren poetischen Form". Dieser ganze Prozeß liegt nun in der Mitte zwischen zwei Vorgängen, die erst die künstlerische Schöpfung vollständig machen. Ihm voraus geht die „Auffassung" des Gegenstandes, das „Schätzesammeln" — ein rein passiver Vorgang; ihm nach folgt die Bildung der äußeren Form, das, worauf in der rationalistischen Aesthetik der Ton gelegen und worin man das eigentliche Verdienst des Künstlers erblickt hatte. Der gesamte Schaffensprozeß hängt in sich so eng zusammen, daß die einzelnen Phasen nur schwer zu trennen sind. Vor allem stellt Körner sich die auffassende und bildende Tätigkeit der Phantasie in so inniger Wechselbeziehung vor, daß es nicht ganz sicher ist, ob er sie überhaupt geschieden wissen wollte.

Diesem komplizierten Gebilde entsprechen in seinen verschiedenen Stadien verschiedene spezifische künstlerische Kräfte. Zur Entstehung der inneren Form vereinigen sich Phantasie und Genius (Genialität, Geist) so, daß der Phantasie die Ueberkleidung des Gedankens obliegt, dem Genius die eigentliche Schöpfung. Aber auch schon zur „Auffassung" des Gegenstandes gehört die Phantasie, und zwar muß sie sich hier rein passiv verhalten, sodaß Körner eine passive und eine aktive Phantasie zu unterscheiden scheint, welch letztere im Werden der inneren Form eine Hauptrolle spielt. Aehnlich soll auch wohl dem „Genius" eine zweifache Aufgabe zugewiesen sein, nämlich außer seiner Mitwirkung bei der inneren Form augenscheinlich noch die Erschaffung der äußeren.

Es bleiben trotz der sorgfältigsten Auseinanderlegung dieser verschlungenen Vorgänge noch eine Reihe von Fragen ungelöst; z. B. die, ob die Wahl der literarischen Gattung (Epos, Drama usw.) in die innere Schöpfung gehöre oder zur äußeren Form zu rechnen sei; oder: wie die innere Beziehung zwischen Gedanke und Gegenstand zustande komme. Körner nimmt als selbstverständlich an, daß der Gedanke bzw. das „Ideal" primär sei — und das liegt ganz auf der Linie seiner idealistischen Auffassung von der Dichtung, die ja wesentlich an Schiller gebildet war. So meint er auch, daß der Wallenstein (auf dessen Anfänge diese Analyse gemünzt ist) seine Entstehung dem Bedürfnis verdanke, „Ideale" dichterisch auszusprechen. Er scheint sich aber nicht klar gemacht zu haben, daß — angenommen, man stimmte ihm darin zu — dieser Gegenstand jedenfalls irgendwie notwendig dazu gehört haben muß und zwar von Anfang an; daß also Ideal und Bild (Gegenstand) doch nicht so zu trennen sind, wie er es tut. Körners Satz: „Die Phantasie muß das Produkt des Verstandes gleichsam verkörpern, es mit einer Hülle überkleiden, wodurch es anschaulich wird", trifft deshalb nicht auf alle Dichtung zu; namentlich nicht auf die Lyrik, mit Ausnahme der Gedankenlyrik; und ebensowenig gilt er für alle Dichter, da ja vielfach der Gegenstand primär, der Gedanke sekundär, oder auch Gegenstand und Gedanke schlechterdings eins sind. Körner hat aber auch kaum eine allgemein gültige Formel aussprechen wollen, weil er vor allem den praktischen Rat für Schiller im Auge hatte. Und für diesen Zweck müssen seine Ausführungen unübertrefflich genannt werden. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, mit welchen gedanklichen Lasten Schiller an die Ausführung seiner Dramen heranging, und

besonders beim Wallenstein, der seiner philosophischen Epoche unmittelbar folgte, um die Bedeutung dieser Hinweise voll zu schätzen.

Die Erörterung vom 19. September ist vorgebildet schon in Körners Brief vom 10. September. Dort heißt es: „Dir mißfällt das Subjektive in Deinen Arbeiten, Du strebst nach Darstellung des reinen Objekts . . . . . Wenn Dir Deine dramatischen Produkte nicht gefallen, so fragt sich's, ob Du nicht selbst — durch Streben nach philosophischem Gehalt — eine nordische Sünde — Deine Phantasie störtest; ob Du nicht reiner empfangen würdest, wenn Du mit mehr Wollust und mit weniger Anstrengung arbeitetest? Wie, wenn Du nicht absichtlich Dich mit dem Wallenstein beschäftigtest, sondern es dem Zufall überließest, ob Dir die Phantasie von selbst genug dichterischen Stoff zuführte?" Schiller hatte diese Sätze so mißverstanden, als ob Körner sich gegen das verstandesmäßige Moment beim Produzieren überhaupt wende und mehr „Begeisterung" (im Sinne von Gefühl) fordere.[9]) Dadurch entlockt er Körner die ausführlichen Darlegungen vom 19. September. Hier wird nun Punkt für Punkt die Anwendung auf Schiller gemacht. Ihm fehlt es vor allem in den ersten Stadien des Schaffensvorganges, in denen die Phantasie die Hauptrolle spielt. Er unterdrückt gern die passive Phantasie, läßt den Stoff nicht ruhig einströmen. „An Reizbarkeit gebricht es Dir schwerlich, aber desto mehr vielleicht an Ruhe . . . Deine Empfänglichkeit ist nicht rein genug." Damit hängt es eng zusammen, daß die innere Form, zu deren Entstehung ja (aktive) Phantasie und Genius zusammenwirken, sich nicht frei bilden kann. „Daß es Dir nicht an Genialität fehlt, hast Du zur Genüge bewiesen . . . Aber Dein Genius scheint der Phantasie nicht Zeit zu lassen, ihr Geschäft zu vollenden." Körner rät deshalb, „jetzt noch nicht den Plan zum Wallenstein" zu machen. „Deine Ideale müssen erst eine vollendete Gestalt gewinnen, müssen mit allen ihren Eigenheiten leben, die Deiner Phantasie vorschweben, alles Abstrakte muß in individuellen Formen erscheinen." Und er fügt den allgemeinen Rat hinzu, sich „dem ruhigen Genuß des Schönen aller Art" zu ergeben, damit die Empfänglichkeit sich bilde. Immer wieder hat Körner diesen Hinweis erneut. So am 27. September 1797, als Schiller ihn wieder einmal aufgefordert hatte, ihm die Nativität zu stellen. „Innere Harmonie der Gedanken" nennt er hier im Gegensatz zur „äußeren Harmonie der Sprache und des Versbaus" das, was er sonst als innere Form der äußeren Form entgegensetzte. Und in dieser Harmonie müsse Schiller noch Fortschritte machen. „Tätigkeit scheint bei Dir die Empfänglichkeit zu überwiegen. Daher störst Du zuweilen das Spiel Deiner Phantasie durch Streben nach Befriedigung des Forschungsgeistes." Ganz ähnlich urteilte damals Humboldt, der gleichzeitig von Schiller gebeten worden war, ihm bei der Entscheidung für das Epos oder das Drama zu helfen. Er spricht von einem „Ueberschuß von Selbsttätigkeit; einer solchen, die sich auch den Stoff, den sie bloß empfangen sollte, noch selbst schafft", und sagt, daß Schiller „der Natur gleichsam, ehe sie vollkommen auf ihn einwirken könne, schon selbsttätig entgegeneile."[10]) Humboldt, dem es widerstrebte, einem Künstler wie Schiller etwas aufzudringen, das seiner Natur fremd war, begnügte sich damit, ihn als einen bestimmten Künstlertyp möglichst vollständig zu charakterisieren.

Körner blieb nicht bei der bloßen Beschreibung bestehen. Seinem Ideal von den Aufgaben der Kritik getreu ging er dazu über, Schiller die Aneignung Goethescher Züge geradezu zur Aufgabe zu machen. So stellt er am 8. Juli 1796 Schiller und Goethe als zwei Typen gegenüber: „Der gestaltlose Gedanke ist bei Dir immer das erste. Diesem soll die Phantasie d i e n e n, um ihm eine Gestalt zu geben. Bei Goethe . . . ist das S p i e l der Phantasie das erste. Durch dies entsteht die Gestalt." Und nun die Anwendung: Schiller hat von Goethe zu lernen in bezug auf die Bestimmtheit und Individualität der Gestaltung, in allem dem, was durch das Walten der Phantasie geschieht, d. h. in bezug auf die innere Form. Ueberlegen ist Schiller in den Stadien des Schaffens, in denen vorwiegend der „Genius" tätig ist; d. h. in der gedanklichen Konzeption und der äußeren Darstellung. Ganz unverkennbar drückt sich hier der Wunsch aus, Schiller durch Addition seiner eigenen Vorzüge mit denen Goethes zu erhöhen, wozu in diesem Falle noch das besondere Bedürfnis kommt, den durch das Studium des Wilhelm Meister an sich selbst irre gewordenen Freund zu ermutigen.

Schiller selbst erkannte das Richtige in Körners Urteilen an. Am 3. Juli 1796 schreibt er, Körners Worte aufnehmend, er wolle Empfänglichkeit und Selbsttätigkeit in Harmonie zu bringen versuchen und durch den Wilhelm Meister zu den Objekten sich zurückführen lassen. Körner verfehlte nicht, seine Anerkennung auszusprechen, wenn er Fortschritte in der inneren Formgebung sah, wie z. B. in der Jungfrau von Orleans und in mehreren lyrischen Gedichten aus den späteren Jahren.[11])

Körners Analysen und Kritiken sind noch in einem besonderen Sinne bedeutungsvoll. Durch den Begriff der inneren Form wurde ein plastisches Moment in die Dichtung eingesetzt, wie denn auch Goethe, an dessen Schaffen Körner diesen Begriff demonstrierte, mit Bewußtsein seine Dichtungen durch die Plastik gebildet und bereichert hatte. Gerade für Schillers häufig unkörperliche Dichtweise stellten Körners Hinweise wertvolle Anregungen dar. Die Einwirkung der bildenden Kunst auf die Dichtung erwägend, schreibt Körner später an Humboldt, als dieser ihm seine „Vorerinnerung" gesandt hatte:[12]) „Bei Schiller trat der Gedanke zuerst hervor, wurde gesteigert und gewann an Umfange. Aber das Bedürfnis der Plastik forderte ein B i l d, und nun begann die gegenseitige Beschränkung. Sollte von dem Gedanken nichts aufgeopfert werden, so blieb die Gestaltung unvollendet. Schillers Geist schwebte allerdings über beiden Richtungen, aber in dem Werke findet man zuweilen eine Spur der Diagonale, die aus dem Zusammenwirken zweier verschiedenen Kräfte entsteht". Die innige Verbindung so entgegengesetzter Fähigkeiten und Kräfte wie Aktivität und Passivität, Subjekt und Objekt, Bild und Gedanke aber war das Ziel gewesen, das Körner mit seinen Analysen verfolgt hatte. Körners Darlegungen haben aber nicht nur für den Einzelfall Schillers Bedeutung, sondern darüber hinaus für die Aesthetik überhaupt.

Unter den Gedanken, die Körner dort entwickelt, steht der Begriff des „poetisch Gedachten" oder der „inneren Form" obenan. Er war ihm so wichtig, daß er ihn bald darauf — leider ohne den Terminus technicus — in die Oeffentlichkeit brachte. In seinem Aufsatz „Ueber Charakterdarstellung in der Musik" stehen die Sätze:[13]) „Ein Unendliches in seiner

Reinheit kann nicht erscheinen. Indem es die Vernunft zu denken versucht und aus ihrer Vorstellung alles Beschränkte entfernt, entzieht sie der Einbildungskraft alle Nahrung. Die Idee des Künstlers muß daher schon gleichsam in einer körperlichen Hülle gedacht werden, ehe sie dargestellt werden kann". Denn ist in dem „Gedanken selbst für die Phantasie nichts Anschauliches, so entbehren wir den eigentlichen Kunstgenuß, und die größte Pracht in der Einkleidung vermag uns nicht dafür zu entschädigen." Das Bild der Ueberkleidung mit einer Hülle, welches er hier und in dem Brief vom 19. September 1794 wählt, kann nicht gerade glücklich genannt werden. Viel besser bezeichnet der Ausdruck „Verkörperung" die innere Zusammengehörigkeit von Idee und Gegenstand. Am 11. Mai 1793 begegnet ein anderes treffendes Bild. Er schreibt dort von den einst so bewunderten „Künstlern": „Dies Werk ist nicht poetisch, sondern philosophisch gedacht. Derselbe Stoff sollte vielleicht erst, noch ehe er dargestellt werden konnte, in einen dichterischen Nahrungssaft verwandelt werden. Nur der subjektive Totaleindruck dieser Ideen war, däucht mich, der eigentliche Stoff der Kunst." (Da es sich um ein lyrisches Gedicht handelt, ist hier der Gegenstand das Subjekt selbst, und die Wechselwirkung tritt ein zwischen Gedanke und Subjekt, statt wie im Epos oder Drama zwischen Gedanke und Gegenstand.)

Aus allen diesen Bildern spricht eine neue Erkenntnis von der Bedeutung des Gegenstandes. Der Künstler bedarf seiner nicht nur als Material, das er behandelt, sondern als Ergänzung; als Körper seiner Seele. Der Wert des Künstlers wird dadurch nicht herabgedrückt. Es bleibt dabei, daß der Künstler und nicht der Gegenstand das Kunstwerk macht; aber der Künstler vermag sich nicht auszusprechen außer durch dies Medium. „Die höchste Leidenschaft ist starr und sprachlos."[14]) So muß er von seinem Schöpferdrang etwas aufopfern, sich dem Medium hingeben, umso mehr, als „die sinnliche Form, in welcher der Gedanke des Künstlers erscheint, nicht tot, sondern beseelt ist. Das freie Leben in ihren Bestandteilen sträubt sich oft gegen die Herrschaft dieses Gedankens". In diesem Punkte ist die enge Beziehung zu den in den Kalliasbriefen entwickelten Gedanken mit Händen zu greifen. Dort hatte Körner immer wieder die Lebendigkeit der Materie gegen Schiller verteidigt. Schiller verlangte „Herrschaft" über den Stoff, Körner spricht von „Liebe"; überzeugt, daß der Gegenstand beseelt sei und dem Künstler etwas zu geben habe, fordert er, daß der Künstler „allen Gehalt, der im Stoffe liegt, auffasse und darstelle."[15]) „In das Mark des Stoffes eindringen", nennt er es ein andermal. „Je weniger wir irgend eine Grenze in diesen Vermögen wahrnehmen, ohne daß es doch aus der menschlichen Natur herausgeht, desto größer der Künstler."[16]) Hierin sieht er jetzt den Geist des Dichters, während ihm früher die Genialität nur im Gedankengehalt zu bestehen schien. Er erkennt die Wichtigkeit der Wahl des Stoffes; der Begriff des „an sich poetischen" Gegenstandes taucht auf. Das ist völlig im Sinne Goethes, der mit zunehmendem Alter dieser Frage in Gemeinschaft mit Heinrich Meyer unermüdlich nachging.[17])

Aus dem Zuge zur Gegenständlichkeit ist Körners Ablehnung der romantischen Dichtung zu verstehen:[18]) „. . . Das Universum kann man

nicht lieben und nicht darstellen. Darauf geht es aber doch eigentlich bei dieser Sekte hinaus; und dies ist's, worauf diese Herren so vornehm tun. Das Herz fordert ein Bild von der Phantasie, wenn es sich erwärmen soll, aber diese Poesie gibt keine Bilder, sondern schwebt in einer gestaltlosen Unendlichkeit". Es ist, als ob er die Gefahr geahnt hätte, die mit seiner eigenen und Schillers gedanklich-idealistischen Grundeinstellung zur Kunst verbunden war. Die Kompensation dieser Anschauung durch die Gegenständlichkeit und Sinnenhaftigkeit Goethes geschieht immer bewußter, je mehr die entgegengesetzte Linie in der romantischen Dichtung verfolgt wurde. Von hier aus fällt neues Licht auf seine Stellung zur romantischen Ironie. Während die Romantiker das Verhältnis des Künstlers zu seinem Objekt immer mehr lockerten, knüpfte Körner im Gegenteil ihn immer fester an den Gegenstand. Er suchte einen Zustand harmonischen Gleichgewichts auch hier herbeizuführen. „Das Persönliche des Künstlers muß der Herrschaft des Gegenstandes das Gleichgewicht halten."[19]) Darum erschien ihm auch Schillers Eigenart, die Natur gleichsam selbst zu schaffen oder vorwegzunehmen, die Humboldt als eine geniale Besonderheit, die Bewunderung und Anerkennung verdiene, hinstellte, als ein ästhetischer Mangel.

Das harmonische Verhältnis, wie es ihm als Ideal vorschwebte, hat Körner einmal in einer kurzen Charakteristik von Hölderlins Gedicht „An den Aether" geschildert:[20]) „Der Dichter und sein Objekt bilden ein wohlorganisiertes Ganzes. Jedes von beiden empfängt und gibt. Das Objekt wird mit Liebe von dem Dichter aufgefaßt, nicht seiner Sinnlichkeit entkleidet, aber aus der unbedeutenden Masse herausgehoben. Der Dichter beseelt seinen Stoff, aber geht nicht über ihn hinaus." Hier taucht wieder das Stichwort auf, das für die Theorie des Schönen so große Bedeutung hat. Es ist der Organismusgedanke, diesmal angewandt auf das Verhältnis von Künstler und Gegenstand. Dort die harmonische Wechselwirkung der Teile und des Ganzen, hier die harmonische Durchdringung von Objekt und Subjekt. Und hier wie dort ist Goethe der mächtige Anreger. In der Kalliasperiode wirkte mehr seine (mündlich vorgetragene) Theorie; hinter Körners Ausführungen über den Schaffensprozeß steht die Anschauung von Goethe, dem schaffenden Künstler. (Goethes Propyläen-Aufsätze, in denen die Theorie des künstlerischen Schaffens in immer neuer Beleuchtung erörtert wurde, begannen erst später zu erscheinen.)

Was Körner in den Analysen und Kritiken, die sich mit dem Verhältnis des Künstlers zu seinem Objekt befassen, gegeben hat, gehört zu seinen reifsten ästhetischen Leistungen. Seine Entfaltung des Begriffs der inneren Form setzt eine Einsicht in die Eigenart und Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens voraus, wie sie in dieser Tiefe und Feinheit in der gesamten Aesthetik vor Herder unerhört war. Körner ist einer der ersten, der diesen Begriff anwendet. Und er scheint der erste zu sein, der ihn sorgfältig definiert. In der rationalistischen Aesthetik war für den Begriff der inneren Form überhaupt kein Platz — auch noch nicht bei Lessing. Bei Herder ist er der Sache, bei Goethe auch dem Worte nach vorhanden (aber nur selten in gelegentlichen Aeußerungen), bis er endlich durch Humboldt in die Aesthetik Eingang fand.[21]) Ob Körner die Be-

nennung Goethe verdankt, ob er sie selbst geschaffen hat, ob sie durch ihn an Humboldt gelangt ist (was bei dem lebhaften Briefwechsel und dem mündlichen Verkehr in den letzten Berliner Jahren, in denen Humboldt sich dieses Begriffs zu bedienen beginnt, nicht ausgeschlossen ist[22]) — darüber wird nichts Sicheres auszumachen sein. Gewiß ist, daß Körner für die Sache Goethe am meisten verpflichtet ist. Mit der Darlegung dessen, was er die innere Form nannte, hat Körner das Problem des Verhältnisses von Subjektivität und Objektivität im Kunstwerk gelöst.

2. Die äußere Form.

Körner hat das Thema „Künstler und Kunstwerk" nicht nur vom Blickpunkt der seelischen Lage des Künstlers aus beleuchtet, sondern diese Betrachtungsweise durch eine andere ergänzt, bei der er die Struktur des Kunstwerks zum Ausgangspunkt nimmt. In dem einen Falle wird der Boden sichtbar, aus dem das Kunstwerk erwächst und der Keim, aus dem es sich entfaltet; im andern erschließen sich in dem Gewordenen die Bedingungen seines Werdens. Im Mittelpunkt der einen Betrachtungsweise steht der Begriff der inneren Form, im Mittelpunkt der anderen die äußere Form, worunter man die Kristallisation des inneren Wachstumsprozesses zu verstehen hätte. Man könnte hier von technischer, dort von psychologischer Untersuchung reden.

„Die Totalwirkung des Bildes in dem Momente, da es den Künstler zur Ausführung begeisterte, soll auf sein Publikum übergehen."[23]) Diese Forderung wird von Körner immer wieder erhoben. Er knüpft damit an seine Gedanken vom Wesen der Kunst überhaupt an. Die Kunst ist sinnlicher Ausdruck des Reiches der Ideale; was dem Kunstwerk seinen Wert verleiht, ist seine Bedeutsamkeit, sind die Bezüge zu dem hinter ihm liegenden Unsinnlichen, durch die es mehr wird, als was es seiner sinnlichen Gestalt nach ist. Diese Bezüge in ihrer Totalität sind es daher, die dem Betrachter vermittelt werden sollen. Das Kunstwerk muß also irgendwie über sich selbst hinausweisen. So entsteht die Frage: Wie muß das Kunstwerk geformt sein, damit seine tiefere Bedeutung sichtbar werde; modern ausgedrückt, wodurch bekommt das Kunstwerk seine symbolische Kraft?

Körner hat sich mit diesem Problem am eingehendsten in seinem Aufsatz „Ueber Charakterdarstellung in der Musik" beschäftigt. Er geht von der einfachen Erkenntnis des wirklichen Gegenstandes in der täglichen Erfahrung aus. Wir erkennen die Natur des Gegenstandes „nie unmittelbar, sondern nur mittels seiner Verhältnisse, indem wir von den Wirkungen auf die Ursachen schließen."[24]) Daraus folgt, daß der Gegenstand umso deutlicher erscheint, je vollständiger seine Verhältnisse gegeben sind. Dies gilt auch für das Kunstwerk als einen sinnlich anschaubaren Gegenstand.. Ich „verlange vom Dichter D a r s t e l l u n g, nicht A n d e u t u n g seines Ideals", heißt es in der Besprechung von Hubers „Juliane".[25]) „Was gedacht worden ist und ein bestimmtes, lebendiges Bild gibt, muß mitgeteilt werden können. Des Künstlers Geschäft ist, die Mittel dazu zu wählen, bequemer ist's freilich, seine Ideen e r r a t e n zu

lassen. Aber so entsteht kein Kunstwerk". Deshalb hat Körner die romantische Vorliebe für Fragmente mit Abneigung betrachtet.[26]) Die Forderung der Vollständigkeit gilt jedoch nur mit gewissen Einschränkungen. „Verbreitet sich die Darstellung des Ideals auch über alle angrenzenden Gegenstände, welche mit jenem durch Zeit, Ort und Zusammenhang der Ursachen und Wirkungen verknüpft sind, so nähert sich die Erscheinung der Wirklichkeit."[27]) Es bliebe der Phantasie des Betrachters nichts zu ergänzen übrig; das Kunstwerk würde mit anderen Worten seinen Symbolcharakter verlieren; es würde aufhören, über sich selbst hinaus etwas zu bedeuten. Ganz selten trifft man in Körners Briefen oder Schriften auf Ablehnung des Realismus.[28]) Sie war ihm zu selbstverständlich; lag für ihn wie für Schiller in ihrer idealistischen Grundauffassung vom Wesen der Kunst überhaupt beschlossen.

Hat die einfache Nachahmung der Natur dann noch als Kunst zu gelten? Diese Frage wurde von Goethe entschieden bejaht. Er wertete die treu-fleißige Nachbildung der Natur bis ins einzelne als eine künstlerische Leistung, welche „eine hohe Vollkommenheit"[29]) nicht ausschließe. Körner dagegen erkannte sie als Kunst im strengen Sinne nicht an: „Es bedarf ... wohl keines Beweises, daß die Kunst auf einer sehr niedrigen Stufe steht, wenn sie sich begnügt, das, was die wirkliche Welt darbietet, unverändert zu wiederholen. Eine solche Wiederholung kann als Erneuerung eines sinnlichen Eindrucks in anderer Rücksicht einen Wert haben; aber wenn wir Kunstgenuß erwarten, fodern wir mehr."[30]) So rechnete Körner z. B. die einfache Erzählung, deren Stoff Geschichten sind, „die an sich selbst durch einen überraschenden Ausgang, durch irgend eine seltene Erscheinung, durch rührende oder lächerliche Kontraste die Aufmerksamkeit anziehen", den „Künsten der Geschicklichkeit" zu, wo „die äußere Form der Poesie zu einem fremdartigen Zwecke gebraucht wird".[31]) „Hier kommt es darauf an, den Stoff rein, klar und vollständig zu geben und in der Erzählung einen passenden T o n zu wählen und durchaus festzuhalten". Ganz ähnliche Richtlinien gab auch Goethe dem bloß nachahmenden Künstler. Goethe war im Verfolg seiner Beschäftigung mit den bildenden Künsten dazu gekommen, die einfache nachahmende Darstellungsweise anzuerkennen; hängt doch in den naturnahen Künsten der Plastik und Malerei für das Verständnis viel mehr davon ab als in der Dichtung, ob sie sich dicht an das Wirkliche halten. Aber Körner will bezeichnenderweise selbst in der Plastik das Element des Wirklichen möglichst stark zurückdrängen; er führt als Beispiel solche Werke der griechischen Bildhauerei an, „an denen der Altertumsforscher die sogenannten Attribute vermißt, die aber demjenigen, der die Kunst um ihrer selbst willen liebt, eben deswegen werter sind, weil sie das freie Spiel einer Phantasie weniger beschränken."[32]) Da kann der Beschauer „von allem Zufälligen in der Mythologie und den Sitten eines besonderen Volkes" absehen und das Wesentliche um so reiner erfassen. Für diese Wesenszüge des Ideals allerdings „fodert er Bestimmtheit; in jeder andern Beziehung kann er sie entbehren."

So geht die Regel der Vollständigkeit in die der Bestimmtheit über. Und auch für diese liefert die Erfahrung das Beispiel: „Was wir unmittelbar in der einzelnen Erscheinung wahrnehmen, gibt uns nie eine vollstän-

dige Vorstellung eines Gegenstands; es bleiben Lücken übrig, die durch Schlüsse und Ahnungen ergänzt werden müssen. Zu diesen Ergänzungen nimmt die Einbildungskraft den Stoff aus ihren eigenen Schätzen, aber in der W a h l dieses Stoffes ist sie von dem abhängig, was ihr in der unmittelbaren Wahrnehmung gegeben wurde".[33]) Nicht die Mannigfaltigkeit, sondern die Bestimmtheit der sinnlichen Merkmale ist es also, durch welche die ergänzende Einbildungskraft sicher geleitet wird. Nur dadurch ist es begreiflich, daß der Plastiker, der doch nur über ein einziges sinnliches Merkmal gebietet, sein Ideal dennoch deutlich und vollständig umrissen uns vor Augen zu stellen vermag. Nur die Ausdehnung oder räumliche Begrenzung steht ihm zur Verfügung, und „bloß durch Darstellung dieser Grenzen gelang es dem Künstler, uns für das Bild seiner Phantasie zu begeistern. Die Gestalt, welche uns erschien, war bis auf die kleinsten Teile ihrer Oberfläche bedeutend." Auch die andern Künste sind in ihren Mitteln eng begrenzt. Die Musik ist, was das äußere Merkmal angeht, auf die Bewegung beschränkt [wenn man nicht im Klang so etwas wie Körper oder Gestalt sehen will];[34]) so auch die Dichtkunst, nur daß in ihr die Bewegung erst mittelbar zum Ausdruck kommt. Tanz- und Schauspielkunst allein verfügen über Bewegung u n d Gestalt, aber die Bewegung allein trägt den Sinn, die Gestalt ist „nur das Gerüst des Kunstwerks",[35]) Um so wunderbarer ist bei dieser durchgehenden Armut der äußern sinnlichen Merkmale der Reichtum der Kunst.[36]) Keine Erscheinung der wirklichen Welt vermöchte mit einem einzigen Merkmal soviel zu sagen. Beschränkung und unendliche Bedeutung vereinigen sich auf unbegreifliche Weise. Auf der einen Seite ist der Betrachter darauf angewiesen, das Kunstwerk zu ergänzen, ja, er fühlt einen „unwiderstehlichen Drang, das Bild auszumalen, was hier nur angedeutet wird";[37]) auf der andern Seite spürt er die „Unmöglichkeit, irgend etwas in seine Idee aufzunehmen, was mit den Eigentümlichkeiten einer solchen Erscheinung nicht vereinbar wäre". Der Phantasie ist „ein unermeßliches Feld eröffnet". In ihrer Gewalt ist alles, was der Künstler infolge der Begrenztheit seiner Mittel nicht darstellen konnte, bei der Plastik z. B. Farbe, Form, Bewegung, ja auch die Zeit. Sie kann als ewig denken, was ihr zeitlich-anschaubar gegeben wird. Und doch steht es nicht in ihrem freien Belieben, umherzuschweifen, wie und wo sie will. Sie muß zwar über das Kunstwerk hinausgehen, aber sie kann nur auf den Wegen gehen, die der Künstler ihr unausweichlich vorschreibt. Der Künstler „beherrscht" die Phantasie.[38]) „Der bloße Umriß einer Figur, den eine Meisterhand auf das Papier wirft, ist hinreichend, unserer Phantasie Gesetze zu geben." Das Kunstwerk setzt eine „Summe von Realität" voraus, welche mitgedacht oder -empfunden werden m u ß, aber auch nur sie, und nichts darüber, k a n n mitaufgefaßt werden.

Das Geheimnis dieser Kunst, in der Begrenzung Unendliches zu sagen, heißt organische Gestaltung. „Das erste Merkmal, wodurch sich ein klassisches Werk des Altertums auszeichnet, ist die durchgängige Bestimmtheit der F o r m. Wie an einem organischen Produkte der Natur zeigt sich hier in jedem Bestandteile die Spur einer bildenden Kraft, und überall, wo der Blick des Betrachters verweilt, trifft er auf Gestalt und Bedeu-

tung."[39]) Denn „was die höhere Kunst erschafft, gleicht einem freien Produkte der Natur, einer sich selbst entfaltenden Blume. Jedes einzelne Blatt ist durch eine innere Kraft geformt und scheint gleichsam aus eigener Wahl mit ähnlichen Wesen sich zu einer lieblichen Gestalt zu vereinigen." Organisch heißt die Gestaltung von innen her, aus einem einzigen Keim heraus, der die Einzelteile lebendig hervortreibt. Dieser Keim ist der Gedanke, bzw. der im Werdeprozeß der inneren Form zum Phantasiebild umgeschaffene Gedanke. Er bildet die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Elemente, welche nur „Vervielfältigungen des Lebens im Einzelnen" sind und untereinander in lebendiger Wechselwirkung stehen.[40]) Eine solche Einheit heißt lebendig; es gibt auch eine tote, und diese herrscht im Aggregat [als Kunstwerk]; hier sind die Teile nicht frei entfaltet, sondern künstlich angegliedert. Ein Aggregat ist deshalb nicht eigenlebig. Als Ganzes hat es keinen Wert, mögen auch die Teile „einzeln als Produkte eines höhern geistigen Lebens" noch so wertvoll sein. Das Kunstwerk aber „soll durch sich selbst existieren" wie ein Organismus. Körner hat in einer schönen Charakteristik von Goethes Schatzgräber mit knappen Strichen den idealen Aufbau einer Dichtung geschildert:[41]) „In dem Schatzgräber finde ich das wieder, was ich an manchem kleinen Goetheschen Gedicht gemerkt habe, die von vielen übersehen werden, weil sie an Stoff weniger reichhaltig sind. Das Ganze ist aus einem Guß. Ein Bild war der Keim, aus dem sich alle Teile des Gedichts natürlich entwickelten. Nirgends ist eine Spur von angefügtem Putz, weder im Gedanken, noch im Ausdruck. Sprache, Versbau, Ton der Erzählung — alles vereinigt sich, um auf die einfachste Art dem Leser mitzuteilen, was der Phantasie des Dichters vorschwebt." An der Lebendigkeit des organisch gestalteten Kunstwerks liegt es zutiefst, daß es auf den Betrachter eine aktive Wirkung auslöst[42]), und auch umgekehrt der Betrachter „im Momente des Kunstgenusses . . . jedes Element des vorgestellten Objekts b e l e b t" und von „einer dunklen Anschauung dessen" erfüllt ist, „was in der Werkstatt der bildenden Kunst . . . vorgeht, um ein schönes Objekt hervorzubringen."[43]) Wie der Begriff der organischen Gestaltung, so ist auch dieser Gedanke spezifisch goethisch.[44])

Der Werdeprozeß des Kunstwerks stellt sich nunmehr dar als Wechselwirkung von Künstler und Gegenstand. Im Anfang ist der Stoff gleichsam tätig; der Künstler ist zunächst der Empfangende. Im Verlauf der gegenseitigen Durchdringung wird er immer stärker der schöpferisch Gestaltende, bis endlich der Gegenstand völlig erneut und umgeschaffen aus seinen Händen hervorgeht. Für dies Durchformen des Stoffes gebraucht Körner gern den Ausdruck „idealisieren". Dieser Begriff bedarf, da er häufig zu Mißverständnissen Anlaß gibt, einer besonderen Erläuterung. Die Vorstellung einer Schönfärberei, die man heute mit ihm verbindet, haftete ihm zur Zeit Körners nicht notwendig an. Vielmehr bezeichnen Körner und Schiller damit den rein ästhetischen Vorgang, durch den der Stoff „in reine Form verwandelt" wird.[45]) In diesem Sinne ist das Idealisieren ein unumgängliches Erfordernis aller künstlerischen Darstellung. „Die Stümperei beim Idealisieren . . . besteht nur in der Personifizierung leerer Abstrakta. Der echte Künstler gibt seinen Gestalten so viel Bestimmtheit als möglich; aber

bei aller Beschränkung, die mit jeder Bestimmtheit verbunden ist, bleibt in dem unendlichen Gebiete der Phantasie noch Spielraum genug für den Betrachter übrig."[46]) Die Idealität des Kunstwerks ist also nichts anderes als die Bedeutsamkeit, die aus der sparsamen Begrenzung und Auswahl der künstlerischen Mittel fließt. Sie ist das Ergebnis der organischen Durchbildung des Stoffes. Das Idealisieren geschieht nach den Gesetzen der inneren Form. Zuerst muß die Idee Leben und Farbe gewinnen, dadurch, daß sie an einem Gegenstand „erscheint"; dann aber bedarf die körperhaft gewordene Idee wiederum der „Idealisierung" durch die äußere Form. Alles Idealisieren, wenn es in der rechten Weise geschieht, schließt darnach ein Realisieren in sich. Die Idee „erscheint nur durch bestimmte Formen. Durch diese wird sie versinnlicht, da sie sonst nur gedacht werden konnte. Daher die Forderung der Bestimmtheit in den Werken der Kunst bis auf ihre kleinsten bemerkbaren Teile. Aber alles Geformte muß mit der Idee des Ganzen übereinstimmen, und in dieser Idee muß unendlicher Gehalt mit Bestimmtheit verbunden sein."[47]) Das Vorbild idealisierender Kunst in diesem Sinne sind die griechischen Meisterwerke.[48]) Wahre Klassizität ist immer auch Idealität. Dieser Begriff der Idealisierung ist auch der Schillers: Erhebung vom Zufälligen zum Notwendigen und Allgemeinen.

Allein nicht immer hat Körner ihn in solcher Reinheit aufgestellt. Es mischen sich nur zu häufig moralische Nebenvorstellungen ein, um so mehr, als Körner überhaupt dazu neigte, das Moralische in das Gebiet des Aesthetischen einzubeziehen. Auch Schiller ist ja der Gefahr dieser Umdeutung nicht immer entgangen. Körner wandte den Begriff der moralischen Idealität vor allem auf die Helden von Dramen oder Romanen an. Hier schien ihm die sittliche Idealisierung der Personen so unumgänglich nötig, daß er z. B. Max für den Mittelpunkt der Piccolomini erklärte, weil Wallenstein selber seiner Vorstellung vom Helden nicht entsprach. Später wurde sein Urteil reifer; „Neigung und Abneigung" blieben aus dem Spiel.[49]) Aber „einen absoluten persönlichen Wert, eine Hoheit der menschlichen Natur" hielt er immer für nötig, damit die Teilnahme des Zuhörers „veredelt" werde.[50]) Wenn man dabei an Shakespeares Gestalten denkt, so wird es deutlich, daß auch dieser geläuterte Begriff des Idealischen noch ein sittliches Moment einschließt. In diesem Sinne jedoch war die Forderung der Idealität Gemeingut der klassischen Aesthetik. Sie war aus der Frontstellung gegen den Naturalismus geboren. Ihr entsprachen die Gestalten der Iphigenie, des Tasso und der späteren Dramen Schillers.

Es bleibt noch übrig, Körners Anschauungen von der „äußersten Form" darzustellen, um mit diesem Ausdruck den zweiten Ring zu bezeichnen, der sich um den Kern der inneren Form schließt. Darunter wäre vor allem die Sprache in ihren mannigfaltigen Gestaltungen wie Versmaß, Reim und Rhythmus zu verstehen. Auch die Sprache darf nach Körners Meinung kein umgeworfenes Gewand sein, sondern muß sich organisch aus dem Ganzen entwickeln. „In Sprache und Versbau", sagt Körner einmal,, „erscheint besonders, was ich Seele nenne — die menschliche Gestalt des Geistes."[51]) Schon früh wirkte er Schillers Neigung zu übertriebener Bildersprache entgegen. „Poetische Diktion ist nicht das

Wesen eines Gedichts."[52]) Als die „Künstler" im Laufe der Entstehung sich immer mehr mit Gleichnissen füllten, schrieb Körner:[53]) „Ich muß Dir gestehen, daß ich dergleichen Zierate in Deinen Arbeiten nicht gern sehe. Du hast einen Hang, Deine Produkte durch Schmuck im Einzelnen zu überladen. Manche schöne Idee geht dadurch verloren, daß man sie bloß im Vorübergehen mitnehmen soll, da sie doch die ganze Aufmerksamkeit erfordert." Eine Dichtung aber muß dem gebildeten Leser beim ersten Lesen, wenn auch nicht in der ganzen Tiefe ihres Sinnes, so doch ihrem Wesen nach, verständlich sein.[54]) Immer wieder verlangt Körner Einheitlichkeit des Kunstwerks bis in die Bilder und Sprache hinein, besonders aber in lyrischen Gedichten. Er nennt das den „Ton" und achtet in seinen zahlreichen Rezensionen immer darauf, ob er „gehalten" sei. Goethe schien ihm darin besonders glücklich.

Auch in der Beurteilung von Sprache und Vers spielt der Gegensatz zur „gemeinen Natur"[55]) eine große Rolle. Für das Drama forderte Körner den Vers, weil eine „gewisse rhythmische Pracht" „zur Würde eines solchen Gedichts" gehöre.[56]) Entgegen dem Rate Humboldts verteidigte er mit guten Gründen und Erfolg die jambische Form des Wallenstein. Schiller dachte zunächst daran, Humboldt zu folgen, weil die Prosa für die Aufführung günstiger sei, da sie „mehr Ungezwungenheit erhalte".[57]) Körner aber erklärte, „nur die Ueberzeugung, daß die Jamben wirklich der lebendigen Darstellung schadeten", könne ihn davon zurückbringen.[58]) Er erwog den Ausweg Shakespeares, solche Szenen, die für die Versform wenig geeignet erscheinen, in Prosa abzufassen, aber das wollte ihm selbst nicht recht gefallen. „Es gibt mir immer einen Ruck, wie der Gesang in einer Oper ohne Recitative". Allein für das Lesen gewinne das Drama sehr viel durch die Jamben. Der Vorleser wird schon durch den Rhythmus in die poetische Welt emporgehoben." Man fühlt sich an Schillers Ausspruch erinnert, daß alles Grobe in dem feineren Element des Verses zu Boden sinke.[59]) Die Dichtersprache muß deshalb edel, gehalten und frei von Fremdworten sein,[60]) ohne daß doch das Individuelle verloren gehen dürfte. Im Zuge der antinaturalistischen Richtung ließ Körner auch hier das Stilisierende manchmal ein gar zu großes Uebergewicht über das Charakterisierende gewinnen; wenn Schiller in der Vorrede zur Braut von Messina forderte, daß ein „lyrisches Prachtgewebe" gleich einem „weitgefalteten Purpurgewand" die handelnden Personen frei und edel umgeben solle,[61]) so war das ganz in Körners Sinn. Schon vom Wallenstein an erfreuten ihn die Uebergänge ins Lyrische[62]) [soweit sie durch die Situation motiviert schienen], der Wechsel und Reichtum des Versmaßes, bis er endlich von der Braut von Messina urteilte: „Der Stoff geht ganz unter in der Hoheit und Pracht der poetischen Form". Er begriff sofort, daß Schiller mit diesem Drama die Absicht verfolgte, durch eine rein poetische, jedem Naturalismus widersprechende Form den Tagesdramen der Iffland und Kotzebue ein dauerndes, überzeitliches Werk entgegenzustellen.

6. Kapitel.

Die Gattungen der Kunst.

Das tätige Interesse, mit dem Körner das Kunstschaffen der Weimarer Freunde begleitete, führte ihn vor allem in den späteren Jahren zu Versuchen, die Eigenart und die Gesetze der einzelnen Gattungen der Kunst zu bestimmen. Hier steht der Wunsch, praktisch zu raten und zu helfen, der schon in den allgemeinen ästhetischen Erörterungen immer wieder hervortrat, ganz im Vordergrund. Diese Versuche sind die letzten Ausläufer seiner gesamten Theorie; sie sind aus tiefer Besinnung über das Wesen der Kunst erwachsen. Darin ruht ihr Wert.

Versuche, ein System der Künste aufzustellen, wurden zur Zeit Körners vielfach unternommen. Die besondere Schwierigkeit war immer die Wahl eines fruchtbaren Einteilungsprinzips, das nicht nur eine vollständige Gliederung ermöglichte, sondern auch aus dem Wesen der Kunst selbst geboren war. Schiller hat zwei verschiedene Systeme aufgestellt. Das eine in einem Entwurf zu den Briefen über ästhetische Erziehung, den er Körner am 3. Februar 1794 mitteilt. Er unterscheidet dort zwischen Künsten des Bedürfnisses und Künsten der Freiheit. Das Prinzip dieser Einteilung ist der Zweck der Kunst, sofern er die technische Form bestimmt. Man sieht sofort, wie dies Prinzip aus dem Grundgedanken der „Aesthetischen Erziehung" hervorwuchs: das Schöne ist Zweck an sich und bedarf keiner Beglaubigung durch äußere Zwecke. Eben dieser Gedanke bildete auch das Fundament von Körners Kunstanschauung. Körner griff deshalb Schillers Anregungen lebhaft auf und skizzierte darnach ein Schema der Künste:[1]) „Dem Kunstgenie wird entweder bloßer S t o f f zur Verarbeitung gegeben — Töne, Worte, Farben, feste Körper — und indem er diesen Stoff formt, hat er keinen andern Zweck, als durch eine für sich bestehende Schöpfung — eine Welt im Kleinen — seine eigene höhere Natur zu versinnlichen. Oder mit dem Stoffe zugleich wird irgend ein Zweck gegeben, wozu das Kunstwerk als Mittel dienen soll. Durch diesen Zweck allein aber wird die Form des Kunstwerks nicht bestimmt. Es bleibt ein Spielraum für das Kunstgenie innerhalb des gegebenen Zwecks. Dies ist der Fall bei der Architektur, dem Geschäftsstil, den Reden des Predigers, Staatsmanns, Plaideurs, der historischen Darstellung, dem Porträt, dem Epos und Drama, wenn es seinen Stoff aus der Geschichte entlehnt — der Staatsverwaltung." Erstaunlich weit will Körner diese Gruppe von Künstlern zweiten Ranges fassen; das steht durchaus im Einklang mit seiner schon mehrfach hervorgetretenen Neigung, die gesamte menschliche Tätigkeit zu ästhetisieren. So wollte auch Schiller Beredsamkeit, schöne Lebensart und Unterhaltung in das Gebiet der Kunst einbezogen wissen.[2]) Hier wahrt Körner aber streng die Grenze der Kunst im eigentlichen Sinne; zu streng sogar, ist doch die Degradierung von Epen und Dramen mit historischem Stoffe ganz unhaltbar. Schiller wollte die Unterabteilungen in dem großen Schema durch die Sonderung nach Material und Form

gewinnen. Körner weist noch auf den wertvollen Gesichtspunkt Lessings hin: „Ich wünschte einen Unterschied mehr herausgehoben, der mir wichtig zu sein scheint — den Unterschied zwischen Schönheit der Koexistenz und Schönheit der Sukzession. Beide Arten haben nicht einerlei Gesetze." Leider hat er die Einteilung nicht durchgeführt. Bezeichnend für seine später noch zu erörternde Auffassung von der Musik ist es, daß er die Musik nicht nur als Kunst der Sukzession betrachtet wissen will, wenigstens nicht die neuere Musik; sie verbindet nämlich Harmonie mit Melodie, d. h. aber Koexistenz und Sukzession. „Die reichste Zusammensetzung, wo mehre Künste selbst zugleich und nacheinander wirken, ist die Oper."

Die zweite große Einteilung der Künste, die Schiller versucht hat, findet sich in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung und etwas abgeändert in einem Brief an Humboldt vom 30. November 1795, wo die Künste nach der Empfindungsweise geschieden werden. Auch hierzu besitzen wir ein Gegenstück von Körner.[3]) Es ist selbständiger das erste Schema. Er ordnet die Gattungen nach dem Grade der Subjektivität, d. h. darnach, wie das ideale Subjekt erscheint, ob unmittelbar oder mittelbar im Objekt. Das Einteilungsprinzip ist also das Verhälnis des Künstlers zum Stoff oder der Stil. So stellen sich Lyrik, Epos und Drama als die aufsteigenden Stufen der Objektivierung dar. Etwas weiter ausgeführt ist dies Schema in dem Brief an Schiller vom 8. Oktober 1797. Hier unterscheidet Körner wieder, wie in dem ersten großen Schema, zwischen Kunst im eigentlichen Sinne und Kunst der Geschicklichkeit; bei der letzteren wird „die äußere Form der Poesie zu einem fremdartigen Zwecke gebraucht"; während die eigentliche Kunst nur dazu dient, die „höhere Natur des Dichters" an irgend einem Stoff zu versinnlichen. „Dies geschieht entweder in einem Zustande der Betrachtung oder Empfindung . . . oder in einer Schöpfung [poiesis]." So entstehen auf der einen Seite die Arten des Lyrischen, die Gedankenlyrik und die reine Lyrik, auf der andern Seite Epos und Drama. Der epischen Gattung weist Körner auch die Ballade zu; nur ist ihr Stoffkreis begrenzter als der des großen Epos. Die Künste der Geschicklichkeit befassen unter sich Fabel, Lehrgedicht, Beschreibung, Epistel und Erzählung; zu der letzteren rechnet er solche Dichtungen, die irgend einen durch auffallende Eigentümlichkeit ausgezeichneten kleinen Stoff bloß referierend wiedergeben. Er mag dabei an Anekdoten im Stile von Goethes „Unterhaltungen" gedacht haben.

Alle diese Versuche, ein System der Künste aufzustellen, entspringen dem Wunsche, die Gesetzmäßigkeit der Gattung möglichst klar zu erkennen, damit sowohl der schaffende Künstler als auch der nachschaffende Kritiker sich daran halten können. Er begründete und klärte auf diese Weise seine eigenen Urteile. Aber so wertvoll ihm auch die Gesetze der Gattung waren, wollte er doch keine bindenden Regeln damit aufstellen, die das Kunstwerk im Einzelnen hätten beengen können. Aus diesem Grunde verwarf er die Kritik in der Art der rationalen Aesthetiker, die eine Dichtung von außen her, nach den Regeln der Gattung, maßen.[4]) Ihm lag an dem allen Einzelgattungen zugrunde liegenden Prinzip, und dieses lautet: „Jedes Kunstwerk steht als organisches Ganze unter seinen eigenen Gesetzen."[5]) Er erhielt sich deshalb wie Schiller die Idee einer jeden

Dichtungsart „immer beweglich und werdend".[6]) „Es gibt so vielerlei Gattungen dramatischer Gedichte", schreibt er seinem Sohne, „als es mannigfaltige Stoffe gibt.[7]) Wenn er sich später den romantischen Dichtungen gegenüber vielfach ablehnend verhielt, so geschah das nicht, weil er in den Gesetzen der Gattung befangen war, sondern weil er die Gesetze der Kunst überhaupt verletzt sah. Einem so ungebundenen Werk wie Arnims „Halle und Jerusalem" ist er mit tiefem Verständnis gefolgt.[8])

Eine Rangordnung der Gattungen oder der Künste (Malerei, Dichtung, Musik usw.) scheint er, abgesehen von dem Unterschied zwischen eigentlicher und uneigentlicher Kunst, nicht anerkannt zu haben. Anders Schiller, der anfangs die Komödie, später die Idylle für das höchste Kunstwerk erklärte; er nahm bei dieser Bewertung auch auf die Idealität des Inhalts Rücksicht, während Körner nur nach der organischen Gestalt urteilen wollte. Dagegen hat der Gedanke, die Einzelkünste zu verbinden und gegenseitig zu bereichern, Körner öfter beschäftigt. Mit Sehnsucht dachte er an die großen Feste des klassischen Altertums, „wo die menschliche Natur in voller Pracht' erschien und zugleich für Aug', Ohr und Phantasie alle ihre Schätze eröffnete."[9]) Er richtete darum seine Blicke auf die Oper und vereinigte sich mit Schiller und Humboldt in dem Plan, ein Gesamtkunstwerk wiederherzustellen.

Es sind nun Körners Ansichten über die verschiedenen Gattungen und über die verschiedenen Künste, soweit er sie in den Kreis der Betrachtung gezogen hat, im Einzelnen darzustellen.

Als Schiller mitten in der Arbeit an den „Künstlern" war, schrieb Körner ihm:[10]) „Das lyrische Fach ist es gerade, meines Erachtens, worin Du einzig bist. Wenigstens kenne ich keinen unter den jetzt lebenden Dichtern, der es mit Dir aufnehmen könnte, wenn Du Deine ganze Kraft aufbietest. Im Dramatischen hingegen hast Du an Goethen einen gefährlichen Nebenbuhler. Im Lyrischen aber kann er sich weder im Schwung und Reichtum der Ideen, noch in der Versifikation mit Dir messen." Um dies zunächst ganz unbegreifliche Urteil zu erklären, hat man darauf hingewiesen, daß Schillers Meisterdramen noch nicht erschienen waren, dagegen Goethe eben Iphigenie und Egmont veröffentlicht hatte. Der tiefere Grund ist jedoch eine ganz andere Auffassung des Lyrischen, als sie heute besteht. Körner schreibt an Schiller, der sein Urteil abgelehnt hatte und die Lyrik, die „kleinlichste und undankbarste" aller Dichtarten, nicht als sein eigentlichstes Gebiet anerkennen wollte:[11]) „Vom lyrischen Fache scheinst Du mir nicht gerecht zu urteilen, oder ihm zu enge Grenzen zu setzen. Ich rechne alle die Mittelgattungen dazu, durch welche es ins Lehrgedicht übergeht."[12]) Wahrheiten können ebenso gut begeistern als Empfindungen, und wenn der Dichter nicht bloß lehrt, sondern seine Begeisterung mitteilt, so bleibt er in seiner Sphäre". In dem, was heutzutage Gedankenlyrik genannt und sehr häufig nicht als Lyrik anerkannt oder doch der eigentlichen Lyrik weit nachgestellt wird, sah Körner, wenigstens damals, den Schwerpunkt der lyrischen Gattung. So erschienen ihm unter den Gedichten, die Goethe 1789 veröffentlichte, „die Geheimnisse" als das bedeutendste; in den übrigen vermißte er „Ideen". Bei einer solchen Auffassung vom Lyrischen mußte Schiller, der

Dichter der „Götter Griechenlands" und der „Künstler", natürlich Goethe den Rang ablaufen.

Der lyrische Geschmack Körners ist der Geschmack seiner Zeit. Auf allen Gebieten der Dichtung spielte damals das Gedankliche eine bedeutende Rolle. Im Roman suchte man philosophische Belehrung, und in der Lyrik herrschte seit Klopstock das betrachtende Element vor. Der leichte lyrische Ton Goethes war noch ungewohnt. Körner vermochte damals so wenig wie die meisten Leser Goethischer Gedichte ihren tieferen Gehalt zu erkennen, wo er nicht unmittelbar in Worten, sondern durch das Medium der Bilder und Gestalten ausgedrückt war. Sein Geschmack bildet sich erst, als Goethe selbst ihm das Verständnis für das Einfache und Naturnahe öffnet. Es scheint, daß er erst seit dieser Zeit Lyrik im engeren Sinne verstehen und würdigen lernte.

Doch bewahrt ihn auch in der vorgoethischen Zeit sein künstlerisches Feingefühl davor, das Belehrende mit dem Dichterischen zu verwechseln: auch an Schillers frühen philosophischen Gedichten schätzte er nicht den Gedankengehalt als solchen, sondern seinen poetischen Ausdruck, insofern er aus der Besonderheit des Charakters oder der Umstände mit Notwendigkeit entsprang. Darum erkannte er einmal einem eigenen lyrisch-philosophischen Versuch den dichterischen Charakter ab, denn er fühlte sich unfähig, den philosophisch-abstrakten Gedanken zu individualisieren; ohne die Verwandlung der allgemeinen Wahrheit aber in besondere „dramatische Wahrheit" „entsteht kein Gedicht, auch durch eine noch so dichterische Einkleidung"[13]). Darum schien ihm aber auch andererseits der philosophische Gegenstand an sich nicht verwerflich; nur forderte er, daß die Wahrheit „nicht in ihrer übermenschlichen Reinheit" (objektiv) dargestellt werde, „sondern insofern sie mit einer gewissen Tinktur von Einseitigkeit gemischt ist, die aus dem Persönlichen (Subjektiven) entsteht."[14]) „Was der Philosoph beweisen muß, kann der Dichter als einen gewagten Satz, als einen Orakelspruch hinwerfen. Die Schönheit der Idee macht, daß man ihm aufs Wort glaubt."[15]) Aus der „Verwandlung der Wahrheit in die Schönheit" leitet also Körner die Berechtigung einer philosophischen Lyrik ab.

Unter diesem Gesichtspunkt hat er die spätere Gedankenlyrik Schillers betrachtet und sehr fein unterschieden zwischen Lehrgedichten und „lyrischen Gedichten der Betrachtung" oder „philosophischen Oden", wie er sie nannte.[16]) „Licht und Wärme", „Breite und Tiefe", rechnete er den ersteren zu, später auch die „Worte des Glaubens" wegen ihres rhetorischen Charakters. Als Schiller ihm sein bedeutendstes lyrisches Gedicht der letzten Schaffensperiode, das „Reich der Schatten" [„Ideal und Leben"] schickte, entwarf Körner, nachdem es ihn „ein paar Tage lang fast ausschließend beschäftigt" hatte, eine Art Wesensbestimmung der philosophischen Ode, in der wir seine früheren Gedanken, gereift und verfeinert, wiedererkennen.[17]) „Das Unendliche in der Betrachtung eines philosophischen Objekts scheint mir der Geist dieser Dichtungsart zu sein. Was hier unmittelbar dargestellt wird, ist der Zustand des betrachtenden Subjekts im Moment der höchsten Begeisterung. Durch Uebergewicht des Objektiven nähert sich diese Gattung dem Lehrgedichte; aber dies ist

hier weit weniger der Fall als bei den Künstlern. Pracht der Phantasie, der Sprache, des Versbaus ist nicht Mittel zu irgend einem Zwecke, sondern bloß Folge der exaltierten Stimmung des Dichters. Er dichtet für sich selbst — das Publikum behorcht ihn nur". Mit leisem Tadel bemerkte er, daß man, um dies Werk rein genießen zu können, den Stoff schon durchdacht haben müsse. ‚Denn Belehrung darf man nicht erst vom Künstler erwarten, sonst geht die schönste Wirkung verloren". Schon an Schillers „Künstlern" hatte er die unmittelbare Verständlichkeit vermißt, die er mit Recht für ein Kennzeichen der künstlerischen Durchdringung des abstrakten Stoffes ansah.[18]) „Hier ist das Abstrakte an seiner Stelle", und weil denn doch die Phantasie immer tätig ist und die Resultate des Nachdenkens auf ihre Art verarbeitet, „so entsteht ein Schwanken zwischen der philosophischen und der dichterischen Begeisterung, das für den Betrachter höchst interessant ist." Ueber „Natur und Schule" urteilte Körner, daß Goethe „nur selten etwas Aehnliches gelungen" sei.[19]) So nimmt er sein ehemaliges Urteil über Schillers und Goethes lyrische Begabung, nur mit der Einschränkung auf die Gedankenlyrik, wieder auf; und in dieser Form ist es auch eher berechtigt. Allerdings sah er darin im Grunde seines Herzens keine Einschränkung. Er persönlich reichte noch immer der philosophischen Lyrik die Palme. „Deine Werke dieser Art", bekennt er dem Freunde, „haben für mich einen eigentümlichen Reiz, den ich sonst nirgends finde. Es ist mir immer, als ob ich nur hier zu Hause wäre. Mag immer das Subjektive dabei zum Grunde liegen."[20])

Der hohe Schwung der Gedanken, der ungebrochene Glanz der Sprache, die Fülle der Bilder, das Reiche und Prächtige der Dichtung Schillers überhaupt übte auf den damaligen Leser einen Zauber aus, von dem man sich heute schwer eine Vorstellung machen kann. So erschien Schiller, mit Goethe verglichen, nicht nur Körner, sondern auch Wilhelm von Humboldt als der größere Sprachbeherrscher.[21]) Humboldt hat die Ursachen dieser Verschiedenheit in seinen Briefen an Körner sehr tief und fein erörtert.[22]) „Goethes Welt", so führt er aus, „ist derart, daß sie durch Sachen und nichts als Sachen" ausgedrückt werden muß. Die Sprache kann seinen Schöpfungen nie genügen, während Schiller, dessen Welt aus Gedanken und Idealen besteht, gerade in der Sprache als dem Organ des Gedankens ihr gegebenes Ausdrucksmittel findet. Im Gedanklichen aber sah er das Kennzeichen des Lyrischen, worunter er auch das Dramatische begriff. „Daß Schiller mehr Anlage zum Lyrischen hat, ist unleugbar; und Goethes Beruf zum Epischen scheint sich immer mehr zu bestätigen."[23]) Auch Friedrich Schlegel nannte in einem Briefe an seinen Bruder vom 15. Dezember 1793 Schiller „ganz lyrisch" wie Bürger und Klopstock, ebenfalls im Gegensatz zu dem Epiker Goethe. Es zeigt sich also, daß Körners Auffassung von Schiller als Lyriker nicht vereinzelt dasteht. Sie ruht auf einem weiteren Begriff des Lyrischen überhaupt.

An der Lyrik im engeren Sinne gewann Körner erst in den späteren Jahren Geschmack. Als er Verständnis für das Organische bekommen hattte, erkannte er, daß auch Dichtungen, die sich auf den engen Kreis des Subjekts beschränken, sich neben große Kunstwerke von weitem Radius stellen dürfen, was ihren rein dichterischen Wert angeht. Der Zentral-

punkt des lyrischen Gedichts, von dem die Gestaltung auszugehen und auf den sie sich zu beziehen hat, ist die „besondere Natur des Sprechenden mit möglichstem Reichtume an Individualität, doch immer im idealischen Zustande."[24]) Dieser letzte Zusatz ist wichtig. Er weist darauf hin, daß Körner auch aus dieser subjektivsten aller Dichtarten das Persönliche in seiner Realität streng verbannt haben wollte. Subjektiv wahr, aber nicht subjektiv wirklich sollte sie sein. So kann die Forderung lebendigster Individualität daneben zu Recht bestehen: „Nur den Menschen suchen wir im Gedicht, und wo wir diesen nicht finden, bleiben wir kalt." Conz, Matthison, Sophie Mereau, Friederike Brun werden in seinen Almanachrezensionen meistens scharf kritisiert, weil sie diesem Hauptsatz nicht gefolgt sind.

Auch von den Naturdichtungen verlangte Körner, daß sie durchaus auf das ideale Subjekt bezogen seien. Er stimmte darin mit Schiller überein, der eben diese Forderung in seiner Rezension der Gedichte Matthisons aufgestellt hatte. Die „Totalwirkung" der Landschaft auf eine menschliche Natur ist das „Unentbehrlichste" in einem solchen Gedicht. Durch sie empfängt es „Einheit und Haltung."[25]) Darum gelingt die „Darstellung von Naturszenen dem Dichter am besten mittelbar, durch die Ideen und Gefühle, welche die Erscheinungen hervorbringen".[26]) Und zwar muß die Landschaft in individueller und notwendiger Beziehung zu dem augenblicklichen Zustande des Betrachters stehen, damit auch die Forderung der Indivualität erfüllt sei. Ueber F. Bruns „Lied auf dem Rigiberge" macht er die treffende Bemerkung: „Das Gefühl der Ruhe und Heiterkeit, welches hier angedeutet wird, hat gar nichts Eigentümliches, weshalb man nötig gehabt hätte, gerade auf den Rigiberg zu steigen." Für sein Ideal der Harmonie ist es bezeichnend, daß er den Sturm nicht als Gegenstand der Naturlyrik anerkannte.[27]) Er schien ihm „eine unaufgelöste Dissonanz" zu sein, wodurch der Rahmen des Gedichtes gesprengt werde. „Das Darstellungswürdige in der Landschaft ist wohl nur Ruhe und Harmonie bei dem größten Reichtum an mannigfaltigem Leben."

In all diesen Einzelbemerkungen fassen wir Bruchstücke eines Planes zu einem Aufsatz über „Lyrische Dichtkunst", der als Nachtrag zu Herders „Terpsichore" gedacht war.[28]) Er ist trotz Schillers Drängen nicht fertig geworden. Die Rezensionen der Musenalmanache, die Besprechungen der philosophischen Gedichte Schillers wären aber wohl kaum so tief und treffend, ginge ihnen nicht ein eingehendes Studium der Eigenart des Lyrischen voraus.

Dem Balladenjahr 1797 verdanken wir eine Reihe von Aeußerungen über das Wesen und den Wert der Ballade. Merkwürdigerweise hatte Schiller anfangs keinen „hohen Begriff" von ihr, sodaß er die Poesie „auch als bloßes Mittel" dabei zulassen wollte.[29]) Demgegenüber verteidigte Körner ihren rein dichterischen Charakter. „Mich wundert", schrieb er, „daß Du die Ballade gering zu schätzen scheinst, und das umsomehr, da Dir meines Erachtens diese Gattung vorzüglich gelingt. Was sie von dem sogenannten epischen Gedicht unterscheidet, ist . . . bloß der kleinere Umfang."[30]) Eine „einzelne Begebenheit" füllt sie aus. Auch in

ihr erscheint die „höhere Natur des Dichters" — das Zeichen für die künstlerische Echtheit — nur in einer kleineren Welt versinnlicht. Diese Welt muß mit „aller Klarheit, Lebendigkeit und Pracht" hingestellt sein.[31]) Die Wahl des Stoffes ist deshalb hier von besonderer Wichtigkeit. Bei einem „an sich poetischen Stoff" ist eine einfache Behandlung angebracht, und das künstlerische Verdienst liegt in der reinen und vollständigen Darstellung des Objekts. Schiller stimmte darin zu, daß von einem glücklich gewählten Stoff gerade in der Ballade sehr viel abhänge, und bat um Mitteilung passender Themen.[32]) Körner nannte ihm die Geschichte der Kreuzzüge, besonders die Abenteuer des Richard Löwenherz.[33]) Unübertrefflich erschien ihm der Gegenstand von Schillers Taucher. „Ohne eine kleine Dosis von Liebe behält die Ballade leicht etwas Trockenes, das durch alles poetische Talent sich nicht überwinden läßt. Nur muß die Liebe . . . im Hintergrunde bleiben und mehr aus ihren Wirkungen geahnet werden." Beides fand Körner im Taucher und in Goethes König in Thule. Als den eigentlichen Stoff der Ballade bezeichnete er „alles Rein-Menschliche", aber in der Form von Handlungen und Begebenheiten;[34]) auch „große Naturszenen" schienen ihm sehr geeignet. „Aber moderne Kultur und konventionelle Verhältnisse sind nicht zu brauchen."

Wegen des einfachen und leicht faßlichen Stoffes forderte Körner für die Ballade ein breiteres Publikum und dementsprechend eine „volksmäßige Behandlung", die aber freilich „von einem pöbelhaften Ton sehr verschieden" sei.[35]) Er lehnte deshalb die „Popularität" Bürgers genau so entschieden ab wie Schiller, obwohl er seine lebendige Darstellung, seine treffliche Sprach- und Verskunst lobend anerkannte. Das Volk, das er sich als Publikum der Ballade dachte, sollten Menschen von Herz und Phantasie, aber ohne ausgebreitete Kenntnisse und verfeinerte Ausbildung" sein. Ganz aus dem Geiste Schillers gesprochen sind die Worte, mit denen er die Wechselwirkung von Dichter und Publikum beschreibt: Das Volk soll „die Stimme eines höheren Wesens — nicht seinesgleichen — zu vernehmen glauben . . ., durch die Pracht des Rhythmus und den Wohlklang der Sprache wird die unverdorbene Menschennatur ergriffen und in eine festliche Stimmung versetzt. Nun ist sie empfänglich für höhere Gefühle und für jedes Bild der Phantasie, wozu die Bestandteile in ihrer Sphäre liegen." Hier wird der Ballade eine Art volksbildnerischer Bedeutung zugeschrieben. Körner wollte aus diesem Grunde die allgemeine Verständlichkeit streng gewahrt wissen: „Jede Erinnerung an ihre [der Zuhörer] Beschränkung würde diesen Zustand der Begeisterung zerstören; daher die schädliche Wirkung einer jeden Idee, die eine besondere Art von Kenntnissen voraussetzt."

In der Beurteilung der Balladen Schillers wandte Körner seinen Begriff von dieser Gattung manchmal gar zu einseitig an, obwohl er selbst diese Art der Kritik mißbilligte. Ueber Schillers Kraniche des Ibykus und den Ring des Polykrates kam es deswegen zu einem förmlichen „Kriege" zwischen Körner und Humboldt, in den auch später Goethe eingriff. Körner fand in beiden Gedichten „etwas Trockenes"[36]), das allerdings nur im Stoff, nicht in der Behandlung liegen sollte. In beiden ver-

mißte er „eine menschliche Hauptfigur und für diese die stärkste Beleuchtung." Die Wirkung des Ganzen werde dadurch geschwächt. „Das Schicksal kann nie der Held eines Gedichts werden, aber wohl ein Mensch, der mit dem Schicksale kämpft, wie etwa Prometheus. Ein solcher Kampf gibt der Hauptfigur eine übermenschliche Größe durch das Unendliche, was wir in dem Begriffe des Schicksals ahnen, was aber nie zur Erscheinung wird." Schiller selber stimmte Körner zu[37]). Goethe aber nahm sich der Gedichte nachdrücklich gegen den Autor und gegen Körner an und ließ diesem sagen, der Begriff, aus dem er sie beurteile und tadele, sei zu eng; man müsse sie vielmehr „als eine neue, die Poesie erweiternde Gattung" ansehen. Körner erkannte nicht, daß Schiller auch die Ballade mit dramatischem Geiste erfüllte und daß das Vorherrschen der Schicksalsidee mit der dramatischen Stimmung zusammenhing. Er konnte sich nicht von der vorgefaßten Meinung lösen, eine Ballade müsse schlechterdings episch sein. Schillers „Kampf mit dem Drachen" und Goethes „Gott und die Bajadere" entsprachen deshalb seinem Ideal von dieser Gattung mehr als Schillers größte Ballade. In beiden bewunderte er eine besondere epische Kunst der Anordnung.[38])

Körner war gewohnt, alle Dichtungen, die ihm zugingen, in seinem Kreise vorzulesen und hatte für die leisesten Mißtöne ein empfindliches Ohr. Von der Ballade forderte er „eine gewisse Melodie der Deklamation", die aus dem epischen Charakter fließe. Auch aus diesem Grunde tadelte er den dramatischen Einschlag, den schnellen Wechsel der redenden Personen, wie z. B. in der „Bürgschaft."[39]) Körner liebte, wie in allen Dichtungen, so auch in der Ballade Reichtum des Rhythmus' und Mannigfaltigkeit des Versmaßes. Hier schien ihm der Trochäus, den er im Drama nicht billigte,[40]) sehr wirkungsvoll.[41]) In Goethes großen Balladen, vor allem in der „Braut von Korinth", der er eine schöne Besprechung widmete, bewunderte er den kunstvollen Bau der Strophen.

Ueber das Epos im eigentlichen Sinne besitzen wir nur spärliche Aeußerungen von Körner. In den ersten Jahren des Briefwechsels hatte er noch keine Klarheit über das Eigentümliche dieser Gattung, was schon daraus hervorgeht, daß er Schiller bedeutendes episches Talent zuschrieb und ihn drängte, ein Epos zu schreiben.[42]) Schillers Vergilübersetzung hatte ihn auf diesen Gedanken gebracht. Die Versart der Stanze gefiel ihm außerordentlich, und er malte sich ein Gedicht in „schönem Rhythmus, in dem die Bilder der Phantasie uns umtanzen", aus, das „mehr Genuß" geben sollte, als „der steife gravitätische Schritt, mit dem sie der Hexameter gleichsam aufmarschieren läßt". Die Geschichte Friedrichs des Großen schien ihm einen passenden Stoff abzugeben, ebenso die Erziehung des Menschengeschlechtes „in einer Reihe von Gemälden, so wie es in allen Zeitaltern über alle Teile des Erdbodens zerstreut nacheinander erscheint", wobei das Genialische im Menschen hervorzuheben wäre. Den Keim dazu erblickte er in Schillers Künstlern. Körner faßte also damals das Epos als eine Art erweiterten gedankenlyrischen Gedichts auf. Deshalb hatte er auch kein Verständnis für die innere Beziehung eines einheitlich-gleichmäßigen Versmaßes, wie der Hexameter es ist, zum Wesen des Epos. Schiller traf sogleich den entscheidenden Punkt,

als er ihm am 28. Nov. 1791 antwortete, ihm mangelten „die Kenntnisse, die ein homerisierender Dichter notwendig brauche . ., der allgemeine, über alles sich verbreitende Blick des Beobachters." Auch verwarf er das vorgeschlagene Thema: „Ein philosophischer Gegenstand ist schlechterdings für die Poesie verwerflich, vollends für die, welche ihren Zweck durch Handlungen erreichen soll." So war nun freilich Körners Plan nicht gemeint; nur in Handlung umgesetzte Philosophie schien ihm als dichterischer Stoff brauchbar [das geht schon aus seinen frühesten Aeußerungen über Lyrik hervor]; aber der eigentliche Sinn für den epischen Realismus ging ihm noch ab; zwar erkannte er die Wahrheit, Bestimmtheit und den „höheren Grad von Täuschung" an, die Homer seinen Gestalten zu geben verstehe,[43]) und die Objektivität der Darstellung erschien ihm bewundernswert, aber die Breite und Fülle des Einzelnen dünkte ihn das rechte Maß zu überschreiten. Der moderne Dichter, so meinte er, könne „in der Auswahl des Stoffes das erste Muster übertreffen" und das Nebeneinander bedeutender und unbedeutender Züge vermeiden. Körner gehörte nicht zu den Verehrern von Voß: „Mir scheint es keine Verwöhnung des Geschmacks zu sein, wenn man von jedem Gegenstande die Seite herausgehoben wünscht, welche Kopf und Herz am meisen beschäftigt. Es mag immer künstlich sein, Bratwürste und Lichtputzen täuschend zu malen". Offensichtlich steht sein Idealismus der Schätzung des Epischen im Wege. Auch später, als er den Kunstwert dieser Gattung reiner zu erfassen imstande war, ist er doch im Genuß eines Epos nie recht warm geworden. Vom Reineke Fuchs urteilte er: „Wenn ich die Zeit und Mühe bedenke, die Goethe darauf verwendet haben muß, so dächte ich doch, daß er uns etwas Bedeutenderes hätte geben können. Vieles ist doch trocken und langweilig darin."[44]) Hermann und Dorothea dagegen erkannte er mit sicherem Blick als eines der Werke vom ersten Range,[45]) „von fast zu hohem ästhetischem Werte, um nach Verdienst aufgenommen zu werden". Alles, was er an Voß zu tadeln hatte, sah er hier ausgemerzt. In der „Einflechtung kleiner Züge" bemerkte er „einen feinen Takt." Immer seien sie am rechten Orte, „sparsam, bedeutend, und nie in einer leidenschaftlichen Situation".[46]) Und doch: der ganze Ton seiner Kritik zeigt, wenn man seine Besprechungen der Oden, Balladen oder Dramen Schillers und Goethes dagegen hält, einen deutlichen Unterschied. Dort fühlte er sich persönlich aufs Tiefste angesprochen, hier bewundert der Aesthetiker.

Ganz anders ist sein Verhältnis zum Roman. Dieser war zu Körners Zeit besonders tief in den Strom der Popularphilosophie getaucht, der seit der Aufklärung das gesellschaftliche Leben überschwemmte. Idealisierte und idealisierende Gespräche und Korrespondenzen in Romanform fanden begeisterte Leser. Schillers Geisterseher gab Körner während seiner langen Entstehungsperiode vielfach Gelegenheit, die Bedingungen dieser Gattung zu studieren. Im Laufe der Ausarbeitung hatte er sich mehr und mehr zu einem jener beliebten Zwitterprodukte zwischen Kunst und Philosophie entwickelt. Das war Körner eben recht. Er teilte darin den Geschmack seiner Zeit. Nur mit der Art der Anordnung war er nicht einverstanden.[47]) Er tadelte, daß das „System" des Prinzen

nicht durch seine „dermalige Stimmung" gerechtfertigt sei, und daß Schiller sich seinem persönlichen Interesse überlassen habe, anstatt sein Augenmerk einzig auf die Denkart des Prinzen zu richten.[48]) Nicht lange nach dieser Kritik trat er selbst mit dem Plan zu einem „Roman in Briefen" hervor und machte sich sogar an die Ausführung.[49]) Er hatte auf diesem Gebiet eine gewisse Erfahrung: die „Philosophischen Briefe", die er und Schiller gemeinsam verfaßt hatten,[50]) sollten auch eine Art philosophischen Romans darstellen. Diesmal aber dachte Körner Personen und Handlungen, das künstlerische Moment also, mehr in den Vordergrund zu stellen. „Die Hauptidee" war „ein Beispiel des Nachteils der Anti-Schwärmerei." Er wollte „die Begebenheiten nicht gern durch Zufälle entstehen, sondern aus den Eigenheiten der Personen und Charaktere sich natürlich entwickeln lassen." „Dabei müssen sie doch überraschend und die Erwartung immer so gespannt sein, daß man das Buch nicht aus der Hand nehmen kann. Leiste ich das nicht, so ist die Arbeit nichts wert und sie bleibt liegen." Das geschah denn auch, weil Körner an der eigentlich künstlerischen Schwierigkeit, die Fabel durch Handlung in Bewegung zu bringen, scheiterte, wie vorauszusehen war. Die Lektüre von „Eduard Allwills Papieren" jedoch brachte seine alten Ideen wieder in Fluß. Er sandte Schiller auf seinen Wunsch eine ziemlich eingehende Besprechung.[51]) „Ein merkwürdiges Produkt eines vorzüglichen Kopfes!" urteilte er. Einzelne Briefe schienen ihm meisterhaft, aber er vermißte „ein gewisses Gepräge der Vollendung." „Die Form des Romans ist dem philosophischen Zwecke zu merklich subordiniert und zerstreut gleichwohl die Aufmerksamkeit zu sehr, sodaß weder der Philosoph noch der Kunstliebhaber befriedigt werden wird. Vielleicht sollte sich der Verfasser nicht begnügen, die vorhandenen philosophischen Materialien unter die sprechenden Personen zu verteilen, sondern vor der Ausarbeitung den philosophischen Zweck ganz beiseite lassen und sich für gewisse gegebene Charaktere einen Roman ausdenken, der für sich interessant wäre." So sah Körner bei Jakobi die gleichen Schwierigkeiten obwalten, die er auch nicht hatte lösen können. Und doch glaubte er an die Möglichkeit der Ausführung eines solchen „Kunstwerks". Körner ließ sich dabei von derselben Idee leiten, die ihm auch für die philosophische Ode maßgebend gewesen war: daß die Wahrheit als solche, objektiv, in der Kunst keinen Platz habe, in subjektivem Gewande dagegen, erklärt und getragen durch die Eigentümlichkeit eines Charakters, sehr wohl zulässig und als Bereicherung der Dichtung anzusehen sei. Die Aussicht, Wahrheit und Schönheit ohne Nachteil für die Kunst miteinander verschmelzen zu können und zwar auf leichtere Weise als in der Lyrik, lockte ihn so sehr, daß er seinen früheren Plan wieder aufgriff.[52]) Da seine eigene Philosophie ästhetisch gestimmt war, so erschien ihm die dichterische Einkleidung als die geeignete Form. Diesmal aber ging er noch entschiedener als zuvor auf eine besondere, vollgültige Kunstgattung aus, die er den „philosophischen Dialog" nannte. Er wollte ihn dem Drama annähern. „Handlung, Knotenschürzung, Entwickelung, immer steigendes Interesse sind wesentliche Erfodernisse. Achilles muß einen Hektor gegen sich haben. Die Meinungen — sowie

die Schicksale im Roman — müssten soviel wie möglich in den Charakteren gegründet sein." Weil Körner eine besondere Art von Kunstwerken aufstellen wollte, so gab er auch später, als seine „Begriffe vom Roman" sich durch Wilhelm Meister „sehr erweiterten"[53]), diese Idee nicht auf. Die Gespräche über Hamlet, die zerstreuten Bemerkungen über Kunst, Erziehung und Lebensweisheit in Goethes Roman erweckten in ihm aufs neue den Wunsch nach einem Muster dieser „höchst willkommenen" Gattung. Serlo schien ihm z. B. „vortrefflich zu einem Gespräch mit Meister" zu passen. „Ihr Kontrast ist nicht grell, aber stark genug, um den Dialog zu beleben."

Von dem eigentlichen Roman hat Körner, wie er selbst bekannte,[54]) erst durch Wilhelm Meister sichere und gegründete Anschauungen bekommen. Der erste Eindruck, den er beim Studium des vollendeten Werkes gewann, war der, daß hier „eine Welt im Kleinen" dargestellt sei. Er sprach damit das höchste Lob aus; denn mit diesem Ausdruck pflegte er den organischen Bau eines Kunstwerks zu charakterisieren. „Das Darstellungswürdige der menschlichen Natur wird hier zu einem großen Gemälde in der Sukzession vereinigt. Männlichkeit und Weiblichkeit erscheinen in ihren bedeutendsten Gattungen . . . keine einzelne Figur soll die Aufmerksamkeit fesseln ; das besondere Interesse für Marianen, Mignon, den Alten wird gleichsam bestraft." Diesen sehr wertvollen und richtigen Gesichtspunkt, daß nicht so sehr der Titelheld als vielmehr seine Umwelt und das Ganze der Menschheit überhaupt Gegenstand dieses Romans sei — es ist derselbe Gesichtspunkt, den Friedrich Schlegel in seiner Rezension so stark herausarbeitete — ließ Körner in dem folgenden großen Brief über Wilhelm Meister leider fallen. Seinem idealisierenden Blick erschien allmählich Meister selbst als der Mittelpunkt des Romans, und den Sinn des Ganzen fand er dementsprechend in der „Darstellung einer schönen menschlichen Natur."[55]) Im übrigen aber bot seine anspruchslose Rezension so viel klar Gedachtes und rein Empfundenes, daß Schiller und Goethe sie für wert hielten, durch die Horen einem breiteren Publikum zugänglich gemacht zu werden.[56]) Wir entnehmen ihr seine Anschauungen vom Wesen des Romans. „Rousseau fragt irgendwo, was eine Sonate bedeute? Ich möchte ihm antworten: einen Roman." Körner wollte damit sagen, daß die Form des Romans vollendete Harmonie zeigen müsse. Die „Spannung der Erwartung, die Auflösung der Dissonanzen" soll einen poetischen Genuß hervorbringen, „der von dem philosophischen Gehalte ganz unabhängig ist. Der Tod des Harfners befriedigte ihn deshalb nicht völlig. Er vermisste ein linderndes Gegengewicht und fand darin etwas „Unmusikalisches".

Der harmonische Fluß der Begebenheiten entsteht im Roman durch eine „sinnreiche und überraschende, aber nicht gekünstelte und paradoxe Entwicklung". Dazu ist eine besondere Art von Verflechtung zwischen Schicksalen und Charakteren nötig. Hierin schien ihm nun der Wilhelm Meister unübertrefflich. „Beide wirken gegenseitig ineinander. Der Charakter ist weder bloß das Resultat einer Reihe von Begebenheiten wie die Summe eines Rechenexempels, noch das Schicksal bloß Wirkung

eines gegebenen Charakters. Das Persönliche entwickelt sich aus einem selbst unerklärbaren Keime, und diese Entwickelung wird durch die äußern Umstände bloß begünstigt . . .; das Ganze nähert sich dadurch der wirklichen Natur, wo der Mensch, dem es nicht an eigener Lebenskraft fehlt, nie bloß durch die ihn umgebende Welt bestimmmt wird, aber auch nie alles aus sich selbst entwickelt. Ein reicher Garten zeigt sich dem Auge, wo die schönsten Pflanzen von selbst zu gedeihen scheinen und jede Spur des Künstlers verschwindet." Man darf wohl annehmen, daß diese Stelle es war, die Goethe mit besonderer Befriedigung aufnahm.[57])

Körner hebt das „moderne Kostüm" des Wilhelm Meister eigens hervor. Ganz verwerflich schienen ihm die antikisierenden Romane in der Art Wielands augenscheinlich nicht: „Das antike Kostüm erleichtert das Idealisieren und verwahrt vor manchen Armseligkeiten der Wirklichkeit." Aber, fügt er hinzu, „die Umrisse der Gestalten erscheinen in einer Art von Nebel und die Wirkung des Gemäldes wird durch die unvollständige Bestimmtheit geschwächt." Als einen Gewinn sah er auch die Wahl einer deutschen Umwelt an, weil nur in dieser eine allseitige Ausbildung, wie sie für das Ideal einer harmonisch-ästhetischen Erziehung erforderlich sei, dargestellt werden könne.

Ueber Goethes zweiten großen Roman ist kein Urteil Körners bekannt. Nur teilte er seinem Sohne die Befürchtung mit, das Publikum werde die „Wahlverwandtschaften" noch weniger zu schätzen wissen als den Meister und den ruhigen Ton für Kälte nehmen.[58]) Dagegen schrieb er Goethe persönlich bei dem Erscheinen von „Dichtung und Wahrheit", um ihn seinen Dank und seine Freude wissen zu lassen.[59]) Auch von diesem Werk hatte er „den Totaleindruck einer Musik", hervorgebracht durch den „ruhigen und gehaltenen Ton der Erzählung", und auch hier rühmte er die „zwar oft überraschende", aber aus dem ganzen Zusammenhang immer begreifliche Verknüpfung der Begebenheiten, aus denen die Entstehung des Charakters deutlich werde. „Aus der drückenden Atmosphäre der Gegenwart" — Körner schrieb im Jahre 1812 — fühlte er sich durch dies Werk — „in eine heitere Region emporgehoben."

Während der Entstehung des Wilhelm Meister wurde zwischen Schiller und Goethe der Unterschied von Epos und Drama erörtert. Schiller teilte Körner Goehes Ideen darüber mit.[60]) „Der Roman fordert Gesinnungen und Begebenheiten, das Drama Charakter und Tat. Im Roman darf der Zufall mithandeln, aber der Mensch muß dem Zufall eine Form zu geben versuchen. Im Drama muß das Schicksal herrschen und dem Menschen widerstreben usw." Körner fügte die Erklärung hinzu: „Der Zufall, wenn ich ihn recht verstehe, ist bloß ein Mannigfaltiges von Begebenheiten, das sich aus keiner gemeinschaftlichen Ursache erklären läßt. Im Schicksal hingegen ist Einheit und gleichsam Persönlichkeit."[61]) Das Wesentliche des Dramas im Gegensatz zum Epos erblickte er also in der strengen Konzentration auf den Kampf des Menschen mit dem Schicksal.

Anfangs neigte Körner dazu, dem Charakter das Uebergewicht über die Handlung zu geben und in ihm allein die Einheit des Stückes zu

sehen. Die Bedeutung der Handlung, insofern sie allein den Helden bestimmt, oder „allein von ihm ausgeht“[62]), war ihm noch nicht aufgegangen. Deshalb vermißte er im Wallenstein die unmittelbar einleuchtende Einheit. Zudem verband er mit dem Begriff des Helden die herkömmliche Vorstellung, daß er eine sittlich ausgezeichnete Natur sein müsse; das moralische Interesse nahm ihn gefangen. So kam er dazu, in Max den Mittelpunkt wenigstens des ersten Teils der Piccolomini zu erblicken. Daß Max sich durch die sittliche Größe des Charakters über Wallenstein erhebt, verwirrte ihn; er sah nicht, daß die Einheit sämtlicher Vorgänge und Personen darin liegt, daß sie für Wallenstein zum Schicksal werden.

Erst die Maria Stuart überzeugte ihn von dem Vorteil, der entsteht, „wenn die Handlung das Herrschende in dem dramatischen Produkte ist. Alles vereinigt sich dadurch in einem einzigen Brennpunkt. Die Charakterdarstellung verliert dabei gar nicht, aber jeder Charakter erscheint durch seinen Anteil an der Handlung des Stückes.“[63]) Damit ist die zur Zeit Lessings lebhaft erörterte Streitfrage, ob der Charakter oder die Handlung Träger und Einheit des Dramas sei, nicht einfach zu Gunsten der Handlung entschieden. Einheit des Ganzen ist vielmehr die Wechselwirkung zwischen Schicksal und Mensch, zwischen Handlung und Charakter. Aber im Interesse einer straffen Konzentration, die dem Drama besonders nötig ist, wünschte Körner, daß das Gerüst der Handlung mit Klarheit hervortrete. Damit folgte er dem Zuge Schillers und Goethes von der lockeren Fügung der Dramen Shakespeares fort zum strengen Bau der antiken Tragödie. Bei Shakespeare ist „jede einzelne Szene ein besonderes Kunstwerk. Diese Szenen sind unter gemeinschaftlichem Titel aneinandergereiht, ohne daß er auf die Verbindung des Ganzen seine Kraft verwendete. Einheit scheint in seinen Werken mehr unvorsätzlich zu entstehen, indem der Charakter, der seiner Phantasie einmal lebendig vorschwebte, in einer Reihe von Szenen sich gleichblieb. Auch entwickelte sich oft eine Situation aus der andern ohne einen vorher überdachten Plan.“[64]) Körner hielt diese Eigenart Shakespeares für das Zeichen einer unentwickelten Technik, bei der die Fähigkeit zur Gruppierung noch so wenig ausgebildet sei wie in mittelalterlichen Gemälden, in denen die Figuren einfach nebeneinander gestellt sind und einzeln betrachtet werden müssen.

Als die Wirkung der Tragödie betrachtete er „eine hohe Rührung“[65]), die durch das „Gemisch von Größe und Beschränktheit der menschlichen Natur“ hervorgerufen werde.[66]) Genau wie Schiller schrieb er dem echt Tragischen „nicht peinigende, sondern erhebende“ Wirkung zu.[67]) In diesem Sinne ließ er die aristotelische Forderung, daß die Tragödie Furcht und Mitleid reinigen solle, gelten. Nur wollte er reinigen nicht mit verbessern verwechselt haben.[68]) Vielmehr verstand er darunter die „Veredlung der Teilnahme.“[69]) Diese Wirkung geht von den Personen des Dramas aus; nämlich von ihrem „Gehalt“, von der Idealität der Charaktere. Nicht der moralische Wert soll den Helden des Dramas bestimmen, sondern der „absolute persönliche Wert“ und die „Hoheit der menschlichen Natur“. Eine sittliche, aber keine moralische Wirkung, so könnte man nach dem heutigen Sprachgebrauch erläutern, war es, die

Körner von der Tragödie erwartete. Er hat dabei die Tragödie hohen Stils vor Augen, um deren Erneuerung Schiller und Goethe gemeinsam rangen.

So wie hier der Begriff des „Idealischen der Personen" bestimmt ist, ist die Linie fein und zart gezogen, die moralische und ästhetische Betrachtungsweise voneinander trennt. Allein er hat sie, wie schon gezeigt wurde, nicht immer innegehalten. Besonders in seinen beiden größeren Besprechungen des Wallenstein macht sich das Bestreben, den Helden moralisch umzudeuten, störend bemerkbar. Auf alle möglichen Weisen versucht er, den Charakter Wallensteins aufzuhellen und seine lichten Seiten hervorzuheben. So schlägt er Schiller vor, das astrologische Moment zurückzudrängen und Wallensteins Verhältnis zu Max noch mehr zu idealisieren. Schiller war deshalb von diesen Rezensionen so wenig befriedigt, daß er das Treffende vieler Bemerkungen und Ausstellungen (z. B. über Butlers Charakter, über die zu starke Komik der Mörder), die Körner zu machen hatte, übersah. Er erklärte, in mehreren Punkten entgegengesetzte Grundsätze über Poesie und tragische Poesie insbesondere" zu vertreten.[70]) Körner hatte sich jedoch weniger durch falsche Grundsätze als vielmehr durch eine Unsicherheit des Geschmacks beirren lassen. Ein Vergleich zwischen Schillers und Körners Urteilen über den Egmont im Jahre 1788 zeigt deutlich, wie schwer es war, hier jene schmale Grenze zwischen dem moralischen und ästhetischen Standpunkt nicht zu verletzen. Damals war es Schiller, der, in konventionellen Vorstellungen vom „Helden" befangen, an Goethes Helden tadelnd hervorhob, daß er „kein großer Charakter" sei.[71]) Goethe scheine dem Außerordentlichen so sorgfältig aus dem Wege gegangen zu sein, daß er ihm „eine Menschlichkeit über die andere beilegt, um ja seinen Helden zu uns herabzuziehen: — daß er ihm endlich nicht einmal so viel Größe und Ernst mehr übrig läßt, als unserer Meinung nach unumgänglich erfordert wird, diesen Menschlichkeiten selbst das höchste Interesse zu verschaffen" usw. Hier beweist Körner die größere Sicherheit des Geschmacks, indem er entgegnet: „Du glaubst, daß das Heroische seines Charakters durch seine Liebe verliert, und das geb' ich zu. Aber es fragt sich, ob dies ein Fehler ist. Muß es denn eben Bewunderung sein, was der Held eines Trauerspiels einflößt? . . . Mir scheint es gerade ein Vorzug des Stückes zu sein, daß die Hauptcharaktere nicht durch konventionellen Heroismus, sondern durch Menschlichkeit interessieren . . . Man wird nicht durch Ideale emporgehoben, sondern durch die Lebhaftigkeit der Täuschung ergriffen, die uns gleichsam bekannte Gestalten vor die Augen stellt."[72]) Körners und Schillers Standpunkte kehren sich in den Kritiken des Wallenstein geradezu um, sodaß Körner dem Verständnis für die ungeheure Gestalt des Helden nicht gewachsen scheint, bis er in der Rezension der Maria Stuart vom 9. Juli 1800 zu der reineren Auffassung zurückkehrt.

Dem betrachtenden Element räumt Körner im Drama einen Platz ein, sofern es in sinnlich lebendiger Gestalt auftritt.[73]) Als die ideale Verkörperung des Gedanklichen erscheint ihm der Chor. Schon im Gordon des Wallenstein[74]) und im Talbot der Maria Stuart[75]) erblickte er Ver-

treter des griechischen Chores — als ob er geahnt hätte, daß Schillers dramatische Entwicklung aus Natur und künstlerischer Einsicht zum Chor drängte. Wie Schiller die Ueberzeugung aussprach, daß der Chor selbst Shakespeares Dramen erst die letzte Weihe geben würde, so glaubte auch Körner, das moderne Drama könne durch den Chor eine höhere Würde und „Glorie" erhalten.[76]) Auch hierin äußert sich die immer wachsende Neigung zur „hohen Tragödie" im antiken Stil.

Während Körners Anschauungen vom Drama keine Zusammenfassung gefunden haben und aus einzelnen zerstreuten Rezensionen herausgelesen werden müssen, hat er seine Gedanken über das Lustspiel in einem Aufsatz zusammenhängend entwickelt, nachdem er sich jahrelang auch theoretisch eingehend mit ihm beschäftigt hatte. Friedrich Schlegel rühmte ihm ein „feines Gefühl für komische Schönheit" nach.[77]) Körner bedauerte lebhaft, daß die Gattung der Komödie in der deutschen Literatur so wenig beachtet wurde und ließ nicht ab, Schiller, Goethe und später seinen Sohn auf dies wenig bebaute Feld hinzuweisen.[78]) Schillers Talent zum Komischen erkannte er mit sicherem Blick, aber er irrte doch wohl, wenn er ihn einer wahren Komödie für fähig hielt. Es scheint, daß die Turandot ihn auch später davon überzeugt hat, denn in seinem Aufsatz „Ueber das Lustspiel", der im Jahre 1808 erschien, erklärt er die Komödie für die spezifische Aeußerung des naiven Genies.[79])

Schiller irrte aber, wenn er meinte, das Lustspiel sei deshalb sein Fach nicht, weil es „keine Tiefe" habe;[80]) und mit Recht verteidigt Körner seinen vollen künstlerischen und menschlichen Wert.[81]) Er hatte „ein Ideal von einer Komödie" im Kopfe, das ihm noch nirgend erreicht schien, weder im Lustspiel der Italiener, Franzosen und Engländer, noch auch der Deutschen. „Lessing und Engel haben nur Proben gegeben."[82]) Als den Stoff der idealen Komödie bezeichnet Körner „die Anmut der menschlichen Natur", wie ihre Würde der Stoff des Trauerspiels ist. So tritt das Lustspiel ebenbürtig neben die Tragödie, und „eine Rangordnung zwischen beiden Gattungen kann gar nicht statuiert werden,"[83]) denn erst beide stellen in ihrer Ergänzung das Ganze der Menschheit dar. Körner erweiterte den Begriff der Komödie um die Idylle. „Die Spiele einer heiteren Phantasie beschränken sich nicht auf den Stoff des Lächerlichen . . . Wer hat es denn bewiesen, daß nicht auch das Liebenswürdige der menschlichen Natur mit Geist und Leben dramatisch behandelt werden kann?"[84]) „Ein inniges Gefühl für Leben, Freude und Grazie" schien Körner ebenso erforderlich wie eine ursprüngliche „vis comica",[85]) nämlich das sprudelnde, mutwillige Spiel der Phantasie, leichtes Blut und vielseitige Empfänglichkeit.[86]) Einer solchen Komödie würde es an Tiefe nicht fehlen.[87]) „Eben daß man sie zu frivol behandelt hat, hat sie verdorben." Sie muß gerade auf der Mitte schweben zwischen Ernst und Scherz; „Freiheit mit Sitte", „Energie mit Grazie"[88]) vereinigen, sodaß auch der Zuschauer „Rührung und Belustigung" zugleich empfindet.[89]) In der Turandot fand er dieses harmonische Gleichgewicht nicht ganz innegehalten. Das „Spiel" der Komödie verträgt nicht viel Bedeutung, und Leidenschaft darf nur soviel gegeben werden, „als man tanzend und singend darstellen kann." Die comédie larmoyante schien ihm deshalb

den Sinn des Lustspiels zu verfehlen; als Mitglied der Dresdener Theaterkommission benutzte er seinen Einfluß dazu, den „nassen Jammer auszutreiben" und das eigentliche Lustspiel wieder emporzubringen.[90])

An diesem selbstgeschaffenen Ideal der Komödie mißt Körner in seinem Aufsatz die historisch ausgeprägten Formen des Lustspiels.[91]) Der Vorzug der Charakterkomödie gegenüber der Situationskomödie liegt in dem größeren Reiz für den Verstand. In der Geschichte des Lustspiels hat sich jedoch dieser Vorzug bald in einen Nachteil verwandelt. „Indem alles der Charakterzeichnung untergeordnet wurde, erhielt das Ganze einen steifen Zuschnitt; in der symmetrischen Anordnung der Figuren entdeckte man überall Absicht, und es verschwand die holde Erscheinung eines zwanglosen Spiels". Mit der erneuten Rückkehr zur Situationskomödie, den sogenannten Intriguenstücken, verfiel man jedoch bald in den entgegengesetzten Fehler. Man suchte durch „einen betäubenden Wirbel von Begebenheiten" den Zuschauer zu fesseln und vergaß, daß nicht die „Bewegung an sich, sondern die bewegte Gestalt" Gegenstand der Kunst ist.

Wegen des Mangels an „Gestalt" verwarf Körner auch die romantische Komödie; obwohl er das „Spielen mit dem Spiele"[92]) als Aufwallung genialer Laune in lustspielmäßiger Freiheit wohl erlauben wollte. Aber solche Licenzen zum Wesen einer Kunstgattung zu erheben, hielt er für eine Verletzung der innersten Gesetze der Kunst. Nicht nur der Geist, sondern auch der Adel und die Tiefe der menschlichen Natur sollten nach seiner Anschauung in jeder Gattung zum Ausdruck kommen.

Die äußere Form des Lustspiels wollte Körner, wie es bei seiner Abneigung gegen die bloße Illusion natürlich ist, nicht auf die Prosa eingeschränkt wissen. Für den „lächerlichen Stoff" schlug er den Alexandriner, „für das Zarte und Rührende den Jambus und für die [aus beiden] gemischte Gattung" endlich die Versart des Wallensteinschen Lagers vor.[93])

Besonderes Interesse wandte Körner der Märchen-Komödie zu, weil er in ihr die Möglichkeit sah, die Oper neu zu erwecken und zu bereichern. „Die lustige Welt von Feen, Geistern und Zauberern" sollte sie bevölkern.[94]) Ihren Bau dachte er sich nach musikalischen Gesetzen als eine allmähliche Gruppierung einzelner Szenen, so, daß die Gruppen sich immer erweitern und das bunte Gewühl immer zunimmt", bis ein Finale das Ganze zusammenfaßt und krönt.[95]) Derselbe Drang zur Oper, der, von Klopstock ausgehend, Wieland und Goethe erfaßte und endlich in Schillers Braut von Messina einen gewaltigen Ausdruck fand, war auch in Körner lebendig.[96]) Schillers Chordrama überzeugte ihn, daß etwas Aehnliches wie die festliche Verbindung mehrerer Künste bei den großen griechischen Spielen auch in der Gegenwart noch möglich sei; und Humboldt und Körner vereinigten sich in dem Wunsche, daß Schiller der deutschen Literatur eine Oper in jenem Sinne eines Gesamtkunstwerks schenke.[97]) Beide hofften auf diese Weise den Geist des Naturalismus vollends auszutreiben. Hier sollte alles auf innere poetische Wahrheit gestellt sein wie in den Märchenkomödien Shakespeares, in denen Körner einen ersten Anfang zu dieser Gattung erblickte. Ihm schwebte der Zusammenklang des Festlich-Heiteren mit dem Begeisternden, mit Pracht und Hoheit vor,

sodaß die Oper den ganzen Reichtum der menschlichen Natur verkünden würde; Sprache, Tanz[98]) und Musik sollten sich dazu harmonisch vereinigen. Körner selbst hat später den Plan zu einer Oper „Alfred" entworfen und durch seinen Sohn ausführen lassen.[99])

Die Musik ist diejenige Kunstgattung, zu der Körner am meisten natürliche Anlagen besaß. Er war selber produktiv darin und hat eine Reihe Schillerscher und Goethescher Dichtungen komponiert. Im Musikleben seiner Heimatstadt spielte er eine bedeutende Rolle. Was er zur Theorie der Musik beigetragen hat, gehört zu dem Durchdachtesten und Originalsten seiner ästhetischen Studien. Seine Ideen über die Musik hat er zusammengefaßt in dem Aufsatz: „Ueber Charakterdarstellung in der Musik", der in mehrjähriger Arbeit — die Grundzüge finden sich bereits in seinen „Ideen über Deklamation" aus dem Jahre 1793 — langsam heranreifte, bis Körner ihn am 28. Januar 1795 nach Weimar abschickte. Er erschien bald darauf in umgearbeiteter Form in den Horen.

Schiller sagt im 22. Brief der Aesthetischen Erziehung: „Auch die geistreichste Musik steht durch ihre Materie noch immer in einer größeren Affinität zu den Sinnen, als die wahre ästhetische Freiheit duldet", und: „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken." Durch diese Gedanken Schillers hat Körner zweifellos starke Impulse erfahren. Er versuchte, wie Schiller forderte, die „spezifischen Schranken" der Tonkunst zu entfernen, „ohne doch ihre spezifischen Vorzüge mit aufzuheben." Die Schranken der Musik sah Schiller darin, daß sie sich begnügt bzw. begnügen muß, Empfindungen und Gemütsbewgungen auszudrücken und daß ihr deshalb der Charakter der inneren Notwendigkeit abgeht, wodurch sich die bloß angenehme Kunst zur schönen erhebt. Darum stellt Körner im Anfang seines Aufsatzes die Frage, was es eigentlich sei, das der Kunst diese innere Notwendigkeit und damit ihre höchste Würde verleiht; und er antwortet: Es ist der „Charakter". Was ist Charakter in diesem Sinn? Das Beharrliche in dem Wechsel leidenschaftlicher Zustände, der innerste Kern der menschlichen Natur, das Ethos im Unterschied zum Pathos — der Mensch, insofern er ein freies Wesen ist, denn nur in dieser Beziehung kommt ihm Notwendigkeit und Allgemeinheit zu. Charakter, so verstanden, ist das eigentlich „Darstellungswürdige" in allen Künsten, ohne Charakter gibt es keine Einheit und ohne Charakter keine Idealisierung. Einheit und Idealität aber sind die beiden Grundgesetze künstlerischer Darstellung. Indem der Charakter Gegenstand der Kunst wird, verwandelt sie sich aus bloßer Ausdruckskunst in darstellende Kunst, schreitet sie von der Subjektivität zur Objektivität, vom Zufälligen zum Notwendigen fort.

Das Ziel der Tonkunst ist auf diese Weise bestimmt, und es fragt sich nur, ob sie bei ihrer natürlichen Eigenart es zu erreichen imstande ist. Zeigen denn die andern Künste eine spezifische Eignung zur Charakterdarstellung? Nein, denn auch sie sind ursprünglich Ausdruckskünste. In den Anfängen des Menschengeschlechts dienten sie alle keinem andern Zweck als dem, „Dasein zu verkündigen". Erst mit der fortschreitenden Entwicklung zeigte sich das Bedürfnis, „ein für sich bestehendes Werk zu

schaffen". Es entstand die „Periode der Darstellung." Aber auch als darstellende Künste legen Poesie, Tanz und Schauspielkunst ihren Ausdruckscharakter nicht ganz ab; sie behalten stets etwas von der Unbestimmtheit, die mit dem bloß Persönlichen verbunden ist. Nur insofern sie darstellen wollen, bedürfen sie bestimmter Zeichen. So auch die Tonkunst. „Nur wo die Musik darstellen will, müssen die Zeichen, welche sie gebraucht, eine bestimmte Bedeutung haben."

Ueber welche Mittel verfügen die andern Künste, um den Charakter darzustellen? Die Poesie versinnlicht ihn durch Bewegung; Tanz und Schauspielkunst durch Bewegung und Gestalt; die Plastik durch Gestalt allein. Es sind also immer nur wenige und sparsame Zeichen, und doch reichen sie zur Verdeutlichung des Charakters aus. Denn es ist ja nicht die Mannigfaltigkeit, sondern die Bestimmtheit der Merkmale, durch welche das Kunstwerk symbolkräftig wird. Ein einziges sinnliches Merkmal genügt, um dem Ideale „Reichhaltigkeit" zu geben. Es vermag die Phantasie des Beschauers so zu leiten, daß sie als ewig und unendlich denkt, was ihr zeitlich begrenzt gegeben wird.[100]) So sind alle Künste auf die tätige Einbildungskraft des Empfangenden angewiesen; und die Tonkunst, wenn sie auch nur das eine Zeichen der Bewegung besitzt, braucht deshalb hinter den anderen Künsten nicht zurückzustehen.

Der bildende Künstler vermag ein Ideal durch bloße Begrenzung des Raumes zu versinnlichen; durch bloße Begrenzung der Zeit muß der Tonkünstler eine Bestimmtheit hervorbringen, welche der plastischen Kunst ähnlich ist. Rhythmus und Melodie müssen den Charakter tragen.[101])

Wie ist das möglich? Der Charakter erscheint entweder als „Person", d. h. in seinem unveränderlich-ewigen Sein — als solcher ist er Gegenstand der Plastik —, oder in seiner jeweiligen Verbindung mit der Außenwelt als „Zustand", in jenem Wechsel von Empfänglichkeit und Tätigkeit, der das unaufhörlich fließende „Leben" hervorbringt. In dieser Form ist er nur durch Bewegung ausdrückbar und insofern eigentlichstes Objekt der Musik. Im ersten Fall sind es nur die Verhältnisse der Teile zueinander, aus denen der Charakter mit hinlänglicher Bestimmtheit ersichtlich ist. Einer genauen Bestimmung im Einzelnen bedarf es nicht. So kann z. B. der griechische Bildhauer die sogenannten Attribute oder anderes schildernde Beiwerk entbehren. Nur in sich selbst muß die Gestalt vollendet sein. Entsprechend in der Musik. Um im „Zustand" oder „Leben" den Charakter [nämlich das, was ihnen die innere Einheit gibt] zu erfassen, ist es nicht nötig, daß dieser in seinen Beziehungen zu der Fülle der äußeren Gegenstände dargestellt wird, es genügt vielmehr das Verhältnis des Ich zur Außenwelt überhaupt. Wenn z. B. der „innere Trieb, unser Dasein zu erweitern", an die Schranken der Außenwelt stößt, so begleiten Freude und Schmerz den wechselnden Ausgang dieses Kampfes; und im „schwebenden Gang der Freude" wie im „schweren Tritt des Kummers" erkennt der „innere Sinn" das Wesen des Charakters. Oder: das Verhältnis von „Empfänglichkeit und Tätigkeit", das sich im Rhythmus unverkennbar ausspricht, ermöglicht die Darstellung des „männlichen und weiblichen Ideals". „Die Bewegung innerhalb der Tonleiter besteht in einem unaufhörlichen Schwanken zwischen Realität und Be-

schränkung. Im Verhältnis der einzelnen Töne zum Haupttone, auf welchem die Einheit der Melodie beruht, erscheint das Streben nach einem bestimmten Ziele, bald Annäherung, bald Entfernung, und endlich Ruhe, wenn das Ziel erreicht ist."

Im Wechsel von Rhythmus und Melodie erscheint eine beharrliche Einheit: das ist der Klang. Und „dieser ist für das Ohr eben das, was in der sichtbaren Bewegung die beharrliche Masse für das Auge ist . . . die sinnliche Form eines freien lebendigen Wesens." „Daher ahnen wir Freiheit und Persönlichkeit in jeder Bewegung eines bestimmten Klangs." Im Klang besitzt die Musik ein Analogon der Gestalt. Dadurch vereinigt sie Koexistenz und Sukzession. Harmonie und Melodie in ihrer Vereinigung erheben erst die Musik zu ihrer höchsten Vollendung.

Mit diesen Andeutungen schließt der Aufsatz. Schiller hätte es gern gesehen, wenn Körner am Schluß mehr „ins Detail gegangen" wäre und die spezielle Anwendung der allgemeinen Grundsätze auf die Tonkunst und ihre Wirkungen gemacht hätte.[102]) Körner erklärte aber, er habe vorsätzlich alles vermieden, was zur Theorie der Darstellung gehöre und sich auf „Winke" beschränkt, „aus denen die Möglichkeit der Charakterdarstellung nach den vorher angegebenen Forderungen sich abnehmen ließe."[103]) „Was ich besonders einschärfen wollte, war der Satz: daß nicht die Leidenschaft, sondern der Charakter das Objekt der musikalischen Darstelllung sein müsse. Ich wünschte die gangbaren Begriffe über den Zweck der Tonkunst zu berichtigen."

Dem tragenden Gedanken des Aufsatzes — Darstellung des Menschen, seines innersten Wesens, ist es, was alle Kunst „bedeutend" macht und darum auch der Musik ihre höchste Würde verleiht — diesem Gedanken stimmten Humboldt und Schiller begeistert zu.[104]) Es ist dieselbe Idee, die Schiller in seiner Rezension der Gedichte Matthisons entwickelte, wo er die Berechtigung der Landschaftsdichtung erwies, indem er die Natur als Symbol des Menschen aufzufassen lehrte. So bildet Körners Aufsatz ein Gegenstück zu der Abhandlung Schillers.[105]) Körners Auffassung von dem Sinn der Musik führt ganz natürlich zur Vorliebe für Programmmusik und Oper; und auch darin begegnete er sich mit Schiller und Humboldt. Die reine mathematische Musik Bachs und Händels schien ihm der tieferen Bedeutung und damit des wahrhaft Künstlerischen zu ermangeln. „In der Verbindung des Ungleichartigen in neuen überraschenden Zusammenstellungen . . . kurz, in der Ueberwindung von Schwierigkeiten des Machwerks suchte man das Höchste der Kunst. Witz trat an die Stelle von Geist und Phantasie. Das musikalische Wort wurde in seine Buchstaben zerstückelt und man freute sich über die Logogryphen, die man aus ihm herausbrachte . . . An Bedeutung mochte der Satz noch so leer sein, genug, wenn er rein war.[106]) Nur als Vorstufe zu dem höheren Ziel, „alles Ueberirdische durch Töne auszusprechen", wollte er diese Art der Musik anerkennen. Körner hatte deswegen längere mündliche und schriftliche Auseinandersetzungen mit Goethes Freund Zelter, der „nichts gelten ließ als Fasch, Händel, Bach und einiges wenige."[107]) Er selbst dachte sich „das Reich der Tonkunst weit größer. Auch in der Musik

liegt das Erhabene nicht bloß im Gebiete des Schwierigen, und es gibt schöne Formen, die man durch richtige, aber trockene Zeichnung nicht erreicht."

In der Zeit, als Körners Aufsatz über Musik entstand, besprach er sich häufiger mit Friedrich Schlegel, und manche Ideen „entwickelten sich gemeinschaftlich" in ihren Unterhaltungen.[108]) Schlegel rühmte der Abhandlung „sehr wahre und große Gedanken" nach. Die gleiche hohe Auffassung von der Musik verband Körner und den Romantiker. Beide hielten sie für besonders geeignet, das Tiefste und Innerste des Menschen auszusprechen. Von der späteren romantischen Musikästhetik aber sind Körners musikalische Anschauungen wesensverschieden. Körners Wunsch war, die Musik zu der Bestimmtheit und Gestaltungskraft der Plastik zu erheben. Die aktive, klärende Wirkung, die er jedem echten Kunstwerk zuschrieb, erwartete er von der Tonkunst in erhöhtem Maße. Die Romantiker liebten die Musik im Gegenteil als die Kunst des Unbewußten; sie gaben sich ihr hin in der „Passivität des traumhaften Erlebens."[109]) Wie auf allen Gebieten, so hielt Körner auch hier die klassische Richtung inne.

Zusammenfassung.

Ueberblickt man Körners ästhetische Arbeiten und fragt nach ihrem inneren Zusammenhang, so sieht man zwar nicht den fertigen Bau eines Systems, aber Teile und Ansätze zu einem solchen können wir doch erfassen. So wurden z. B. in den Kalliaserörterungen die innersten Wurzeln seiner ästhetischen Anschauungen sichtbar. Es war die Idee einer Verbindung der geistigen Gewinne Schillers und Kants mit denen Goethes, die ihn dabei leitete; und darin wieder äußert sich das Streben zur Totalität und Harmonie. Dieser Zug tritt auch in allen Einzeluntersuchungen immer wieder hervor. Antike und Moderne, Subjektivität und Objektivität, Realität und Idealität, Evidenz und Geschlossenheit endlich suchte er in höherer Einheit zu verbinden und auf diese Weise ein unüberwindliches ästhetisches Reich zu gründen. Das Ideal des schönen und freien Menschen stand ihm dabei als Ziel unverrückbar vor Augen. Er war darin ein echter „Klassiker" und Schiller im besonderen wesensverwandt. Es geht eine große Linie durch alle Aeußerungen, mögen sie noch so zufällig entstanden und verstreut aufgezeichnet sein.

Die literarische Bedeutung der ästhetischen Versuche Körners liegt in ihrer unmittelbaren Wirksamkeit. Bei seiner Schwerfälligkeit im Produzieren ist nur Weniges in breitere Oeffentlichkeit gelangt und nicht einmal das Beste. Sein Publikum war klein, aber es war erlesen. Und da er berufen war, eine Anzahl der größten Geister seiner Zeit zu beeinflussen, reicht die indirekte Wirkung seines Geistes sehr viel weiter, als

es den Anschein hat. Körner besaß einen sicheren Blick für das Geistig-Fruchtbare, und auch solche Ideen, die ihm ursprünglich fremd waren, erfaßte er mit Eigenart und Freiheit und bildete sie weiter. So war er in hohem Maße geeignet, Anreger und Vermittler zu sein. Mehr als einmal bildete er die Brücke zwischen entgegengesetzten Welt- und Kunstanschauungen. Friedrich Schlegel hat in der Zeit seiner lebhaftesten Entwicklung starke Impulse durch ihn erfahren. Die klassischen Ideale Schillers und Goethes sind ihm durch Körner nahe gebracht worden; wie auch umgekehrt Körner von Schlegel nahm. Eine gewisse innere Verwandtschaft mit romantischen Ideen ist im Laufe der Darstellulng mehrfach hervorgetreten. Wichtiger aber als seine Vermittlung zwischen Klassikern und Romantikern ist die zwischen Schiller und Goethe, deren innere Verschiedenheit ja in manchem Betracht größer ist als jene. Die in seine eigenen ästhetischen Anschauungen verwobenen Ideen Goethes wirken sich in allen praktischen Ratschlägen aus, und darin liegt nicht zum wenigsten ihre tiefe Bedeutung für Schiller.

Nur ein Teil aus der Fülle der Ideen Körners ist uns erhalten, aber er genügt, um uns das Bild eines reichen und wirkenden Geistes zu verschaffen.

Anmerkung.

1. Kapitel.

[1]) Schiller an Körner: 8. Aug. 1787.

[2]) Friedrich Hebbel, der sein ureigenstes Problem mit diesen Worten ausgesprochen fand, bemerkt dazu [Werke, hsg. v. R. M. Werner, XI, 115]: Das ist der Knoten, den auch Hegels Ausdruck, der Geist spiele mit sich selbst, der Lösung um nichts näher brachte. Das Allgemeine mit seinem Trieb, sich zu individualisieren, das Individualisierte mit seiner Unfähigkeit, sich als solches zu behaupten, wer will diesen Dualismus in der Weltwurzel auf eine Einheit zurückführen!"

[3]) Ch. G. Körner: „Gesammelte Schriften", hsg. von Ad. Stern, Leipzig, 1881; 103/04; 143.

[4]) Schiller an Körner: 8. Aug. 1787.

[5]) Vgl. Schiller an Körner: 15. Apr. 1788.

[6]) Vorerinnerung der Philosophischen Briefe, Stern 42.

[7]) An Schiller: 19. Aug. 1787.

[8]) Stern 49.

[9]) Stern 65.

[10]) Stern 63.

[11]) Stern 64/65.

[12]) Stern 65.

[13]) Stern 49.

[14]) Vgl. den Schluß des 2. Raphaelbriefes.

[15]) An Körner: 12. Aug. 1787.

[16]) An Schiller: 19. Aug. 1787.

[17]) Vgl. Körner an Schiller . . . Mai 1784; Schiller an Körner: 7. Dez. 1784.

[18]) Körner plante eine Schrift über die „Gefahren der Antischwärmerei" d. h. über die Unterdrückung des Gefühlskultes der Sturm- und Drangzeit: an Schiller: 19. März 1889, 1. Juli 1891, vgl. auch Stern 408.

[19]) Körner an Schiller: 27. Okt. 1788.

[20]) Stern 64/65.

[21]) An Schiller: 5. und 19. Juni 1789.

[22]) An Schiller: 26. Okt. 1787.

[23]) Vgl. Schiller an Körner: 23. Juli 1787.

[24]) An Schiller: 17. Nov. 1789.

[25]) An Schiller: 24. Okt. 1789.

[26]) An Schiller: 28. Mai 1790; vgl. auch 29. Juni 1790.

[27]) An Schiller: 3. Dez. 1790.

[28]) An Körner: 21. Dez. 1792.

[29]) An Schiller: 13. März 1791.

[30]) An Schiller: 17. Aug. 1792.

[31]) An Schiller: 5. Mai 1791.

[32]) An Schiller: 7. März 1793.

[33]) Kritik der reinen Vernunft, hsg. v. B. Erdmann, 37 ff.

[34]) An Schiller: 7. März 1793.

[35]) An Schiller: 7. März 1793.

[36]) An Schiller: 15. Febr. 1793.

[37]) An Schiller: 26. Febr. und 21. Okt. 1793; vgl. auch 17. Juni 1794; 8. Mai 1795.

[38]) Körner an Schiller: 6. Okt. 1790.

[39]) Körner an Schiller: 11. Nov. 1790.

[40]) Vgl. Körner an Schiller: 2. März 1792.

[41]) An Schiller: 3. Dez. 1790.
[42]) An Schiller: 6. Nov. 1795.
[43]) In den „Horen" von 1795/96.
[44]) An Schiller: 12. April 1796.
[45]) Jugendschriften, hsg. v. J. Minor, Wien 1882, I, 173.
[46]) Schlegel nahm an diesem Plane lebhaften Anteil. [Vgl. Schlegel an Körner: 30. Sept. 1796, abgedruckt bei Jos. Körner, „Briefe an und von Friedr. u. Dor. Schlegel", Berl. 1926, 7 ff.] Noch im Jahre 1812 läßt er seine Rezension über Jacobi im ersten Heft des Deutschen Museums, 1. Band, Körner durch seinen Sohn Theodor empfehlen (vgl. Theod. an den Vater: 12. Jan. 1812), weil er da s e i n e Theorie des Zweifels entwickelt.
[47]) Am 9. Nov. 1795.
[48]) An Schiller: 13. Dez. 1799 und 17. März 1800.
[49]) Für Körners Wesen bezeichnend ist das, was er über die Art, wie man angreifen soll, anläßlich der Herderschen „Kalligone" an Schiller schreibt [am 6. Aug. 1800]: „Auch ich bin für den Krieg mit dem Vandalismus der neueren Philosophie, nur muß er auf eine edle und männliche Art geführt werden. Konsequenzmachereien und Aushebung der Paradoxen, um die Laien im Publikum zu bestechen, darf man sich nicht erlauben. Das wahre Verdienst des Feindes muß anerkannt werden; aber man muß den Punkt aufsuchen, wo er auf einen Abweg gerät. Hier muß er überführt werden, daß es ihm an Klarheit, Vollständigkeit, Bündigkeit fehle. Außer dieser Methode gibt es für mich keine befriedigende Widerlegung."
[50]) An Schiller: 29. Dez. 1800.
[51]) An Schiller: 29. Dez. 1800.
[52]) An Schiller: 7. Nov. 1794.
[53]) Körner ist sich in dieser Wertung des Menschen immer gleich geblieben, aber nicht in der des Staates. In seinen späteren kleinen politischen Schriften [Stern, III. Teil] ist der Staat höher gewertet, weil in ihm der Nationalgedanke Gestalt gewinnen soll. Entblößt vom nationalen u n d vom humanistischen Ideal, mußte der Staat natürlich als leere und lästige Form erscheinen. Körners Entwicklung in der Staatsauffassung geht also parallel der vieler großen Männer seiner Zeit.
[54]) Das letzte Urteil über Fichte steht in einem Brief an einen Sohn Theodor vom 2. Mai 1811, wo er dessen „verzweifelt trockene Philosophie" als Uebung des Scharfsinns empfiehlt. Er selber gehöre nicht zu seinen Anhängern.
[55]) Vgl. Schiller an Körner: 6. Juni 1796.
[56]) Vgl. Körner an Schiller: 22. Juli und 5. Okt. 1796; 10. Juni 1797.
[57]) Körner an Schiller: 7. März 1800.
[58]) Goethe, dem diese Kritik durch Schiller mitgeteilt wurde, urteilt darüber [an Schiller: 3. März 1799]: „Körners Brief kommt mir wunderbar vor, wie überhaupt alles Individuelle so wunderbar ist. Es weiß sich kein Mensch weder in sich selbst noch in andere zu finden und muß sich sein Spinnengewebe selbst machen, aus dessen Mitte er wirkt."
[59]) An Körner: 10. Febr. 1799.
[60]) Vgl. Rud. Haym: „Wilhelm von Humboldt", Berlin 1856, 170.
[61]) An Schiller: 20. Febr. 1799.
[62]) Schiller an Körner: 31. Aug. 1798; Schlegel an Körner: 30. Jan. 1797; bei Jos. Körner a. a. O., 11.
[63]) An Schiller: 12. Dez. 1794.
[64]) An Theodor: 3. Jan. und 3. Mai 1809; 13. Dez. 1811 [bei A. Wolff „Leben und Werke Theodor Körners, Berlin 1858, IV, 209]. Vgl. auch Körner an Hartknoch, Stern 34.

2. Kapitel.

[1]) E. Kühnemann: „Kants und Schillers Begründung der Aesthetik", München 1895, 51.
[2]) An Körner: 25. Januar 1793.

[3]) An Körner: 28. März 1794, bei F. Jonas „Ansichten über Aesthetik und Literatur von Wilh. v. Humboldt. Seine Briefe an Körner". Berlin 1880, 30.

[4]) An Schiller: 25. Nov. 1793.

[5]) Vgl. Humboldt an Körner: 25. Jan. 1794, Jonas 16; Körner an Schiller: 25. Nov. 1793.

[6]) An Körner: 28. März 1794, Jonas 31.

[7]) Vgl. Körner an Schiller: 7. März und 25. Nov. 1793.

[8]) O. Harnack „Die klassische Aesthetik der Deutschen", Leipzig 1894, 106.

[9]) Körner an Schiller: 4. Febr. 1793.

[10]) Vgl. Körner an Schiller: 7. Nov. 1794, Bemerkung zum Prinzip des ästhetischen Imperativs.

[11]) An Körner: 8. Febr. 1793.

[12]) Vgl. H. v. Stein „Die Entstehung der neueren Aesthetik", Stuttgart 1886, 104.

[13]) An Schiller: 15. Febr. 1793. Harnack, a. a. O. 102/03, überschätzt den Wert dieser Bemerkung. Körner ist hier nicht original.

[14]) An Körner: 15. Januar 1794, Jonas 14.

[15]) An Körner: 28. März 1794, Jonas 31.

[16]) An Körner: 28. März 1794, Jonas 21.

[17]) An Körner: 15. Januar 1794, Jonas 17.

[18]) An Körner: 28. März 1794, Jonas 23.

[19]) An Körner: 28. März 1794, Jonas 24.

[20]) An Körner: 28. März 1794, Jonas 24.

[21]) An Körner: 28. März 1794, Jonas 30.

[22]) Kühnemann a. a. O., 80.

[23]) Ich schließe mich hier, was die Beurteilung Schillers angeht, in der Hauptsache den Ausführungen Kühnemanns a. a. O., 80 ff. an, entgegen K. Berger „Die Entwicklung von Schillers Aesthetik, Weimar 1894, 120—65, Kuno Fischer „Schiller als Philosoph", Schillerschriften 2. Reihe, Bd. 3 und 4, Heidelberg 1882, 276—82 und H. Sommer „Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller", Würzburg 1892, 378—87.

[24]) Kühnemann a. a. O., 81.

[25]) Kühnemann a. a. O., 81.

[26]) F. Ueberweg „Schiller als Historiker u. Philosoph", Leipzig 1884, 155.

[27]) Am 28. März 1794, Jonas 22.

[28]) An Schiller: 15. Februar 1793.

[29]) An Schiller: 4. März 1793.

[30]) Schiller an Körner: 23. Februar 1793.

[31]) An Schiller: 4. März 1793.

[32]) An Schiller: 17. Oktober 1794.

[33]) An Körner: 23. Februar 1793.

[34]) Vgl. K. Tomaschek „Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft", Wien 1862, 180.

[35]) Inlage vom 23. Februar 1793.

[36]) Vgl. Kritik der Urteilskraft, Paragraph 64.

[37]) An Schiller: 4. März 1793.

[38]) An Körner: 15. Januar 1794, Jonas 31.

[39]) An Schiller: 4. März 1793.

[40]) An Schiller: 6. Dez. 1790. O. Walzel, Jahrb. der Goethe-Gesellschaft I, 43, weist darauf hin, daß Körner sich für den Begriff des Organischen auch auf Herder, z. B. auf dessen Schrift „Gott", hätte berufen können. Da aber Körner, wie schon dargelegt wurde, dieser Schrift durchaus ablehnend gegenüberstand, so ging er an den Anregungen Herders achtlos vorüber.

[41]) Vgl. Schiller an Körner: 12. Dez. 1788; Körner an Schiller: 13. April 1791.

[42]) An Schiller: 21. Okt. 1793, 14. Febr. 1794.

[43]) Vgl. H. v. Stein, a. a. O., 106.

[44]) An Schiller: 6. Dez. 1790.
[45]) Vgl. Körner an Schiller: 21. Okt. 1793.
[46]) An Körner: 23. Febr. 1793.
[47]) An Körner: 10. Dez. 1793.
[48]) An Schiller: 20. Dez. 1793; vgl. auch: an Humboldt: 25. Mai 1830, abgedruckt „Euphorion XII", 792 fg.
[49]) Bergers Annahme, a. a. O., 160—61, daß „lebendige Gestalt" das bejahende objektive Merkmal sei, von dem Schiller am 5. Mai 1793 Körner berichtet, scheint mir zu Recht zu bestehen, allerdings nur in dem Sinne, daß diese Formel in der Linie der Kalliaserörterungen liegt. Den Charakter eines objektiven Merkmals der Schönheit wollte Schiller ihr wohl kaum geben.
[50]) Körner an Schiller: 11. Jan. 1795.
[51]) Körner an Schiller: 6. Dez. 1790.
[52]) Körner an Schiller: 23. Febr. 1796.
[53]) An Körner: 28. März 1794, Jonas 25.
[54]) An Schiller: 25. Mai 1794.
[55]) An Körner: 28. März 1794, Jonas 28.
[56]) Vgl. Werke, Weimarer Sophienausgabe, Abt. I, Bd. 47, 158—75.
[57]) An Goethe: 7. Juli 1797.
[58]) Nach O. Walzel „Schiller und die bildende Kunst", Marbacher Schillerbuch I, 52/53.
[59]) Vgl. S. 13.
[60]) An Schiller: 25. Nov. 1793.
[61]) An Schiller: 11. Aug. 1788.
[62]) Minor I, 135.
[63]) Minor II, 384; man vergleiche, was Schiller über das v o r h e r zu bestimmende Schönheitsurteil sagt. (S. 12.) Dies Vorwegnehmen der Erkenntnis vor der Erfahrung läuft gerade der Methode Kants zuwider.
[64]) Körner an Schiller: 27. Sept. 1795.
[65]) Vgl. die in der Anmerkung [23]) genannten Arbeiten, die sich mit dem Kalliasproblem beschäftigen. Nur Harnack weist auf den Eigenwert der Ideen Körners hin.
[66]) Vgl. Körner an Schiller: 17. Nov. 1789, 5. Mai 1791.
[67]) Vgl. H. v. Stein, a. a. O., 106—07.
[68]) An Schiller: 26. Febr. 1793.

3. Kapitel.

[1]) Fr. L. Stolberg, Ges. Werke, Hamburg 1820—25 X, 424.
[2]) Stern 69.
[3]) An Schiller: 8. Mai 1785.
[4]) Stern 70.
[5]) Stern 73.
[6]) Stern 74.
[7]) Werke, hsg. v. K. Goedeke, X, 173.
[8]) Stern 75.
[9]) An Körner: 25. Dez. 1788.
[10]) Stern 73.
[11]) Werke III, 524.
[12]) An Körner: 25. Dez. 1788.
[13]) An Körner: 25. Dez. 1788.
[14]) An Schiller: 30. Dez. 1788.
[15]) An Körner: 25. Dez. 1788.
[16]) An Körner: 9. Febr. 1789.
[17]) An Schiller: 17. Febr. 1789.
[18]) An Schiller: 18. Febr. 1789.
[19]) An Schiller: 7. Nov. 1794; vgl. auch 11. Jan. 1795.
[20]) An Schiller: 18. Febr. 1789.
[21]) Vgl. 5. Mai 1791, 4. Febr. 1793, 7. März 1793 (über die Ideale).
[22]) Vgl. S. 7.

[23]) An Schiller: 6. Jan. 1792.
[24]) Stern 143.
[25]) Am 1. Aug. 1780; abgedruckt bei H. Pröhle „Abhandlungen über Goethe, Schiller, Bürger und einige ihrer Freunde", Potsdam 1889.
[26]) An Schiler: 4. Jan. 1788.
[27]) An Schiller: 13. Jan. 1788.
[28]) An Schiller: 21. Jan. 1788.
[29]) An Körner: 7. Jan. 1788.
[30]) An Schiller: 17. Nov. 1789.
[31]) Vgl. an Schiller: 17. Nov. 1789 und die Bemerkungen zur antiken Geschichtschreibung vom 24. Okt. 1789.
[32]) An Schiller: 29. Febr. 1788; . . . Nov. 1788; vgl. dazu Schiller an Körner: 1. Dez. 1788.
[33]) An Schiller: 1. Juli 1791; 17. Aug. 1792.
[34]) Vgl. an Schiller: 12. April 1796.
[35]) Stern 143.
[36]) Stern 145.
[37]) An Schiller: 15. Febr. 1793.
[38]) Werke X, 316.
[39]) An Körner: 19. Febr. 1793
[40]) An Schiller: 26. Febr. 1793.
[41]) An Körner: 19. Febr. 1793.
[42]) An Schiller: 18. Dez. 1795.
[43]) An Schiller: 29. Juni 1793.
[44]) Stern 399—416.
[45]) Am 28. Februar 1793.
[46]) Am 4. März 1793, Nachschrift.
[47]) Am 28. Febr. 1793.
[48]) An Schiller: 10. Febr. 1802.
[49]) Stern 212.
[50]) Stern 410 ff.
[51]) An Goethe: 17. Aug. 1795.
[52]) Am 9. Juli 1796.
[53]) An Körner: 17. März 1802.
[54]) An Schiller: 2. Mai 1785.
[55]) An Schiller: 19. März 1787.
[56]) An Körner: 20. Aug. 1788.
[57]) An Schiller: 28. Aug. 1788.
[58]) So Th. W. Danzel „Gesammelte Aufsätze, Leipzig 1855, 230.
[59]) An Schiller: 31. Okt. 1788.
[60]) An Schiller: 4. März 1789.
[61]) Vgl. O. Walzels Einleitung in der Cottaschen Säkularausgabe der Werke Schillers, Bd. XI.
[62]) An Schiller: 8. Mai 1795.
[63]) Humboldt, Ges. Werke, im Auftrage der Preuß. Akademie der Wissenschaften hsg. von A. Leitzmann, I, 261; 269; vgl. auch O. Walzels Anmerkung zum 6. Brief der „Aesthetischen Erziehung" in der oben genannten Ausgabe, und ders. „Deutsche Romantik", Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 232, I, 24—25.
[64]) An Schiller: 4. März 1789.
[65]) Danzel a. a. O., 230.
[66]) An Schiller: 12. April 1789.
[67]) An Schiller: 5. Juni 1789.
[68]) Hebbel, Werke XI, 151 findet diesen Ausspruch „sehr gut" und bemerkt dazu: „Zwischen dieser konventionellen Klassizität und der echten ist der Unterschied unermeßlich! Die eine ist ganz ein Produkt der Freiheit, die andere ist es nur halb."
[69]) An Schiller: 24. Dez. 1787.
[70]) An Schiller: 19. Aug. 1787.
[71]) Werke, Abt. I, Bd. 47, 80.
[72]) An Körner: 1. Nov. 1790

[73]) An Schiller: 11. Nov. 1790.
[74]) An Schiller: 6. Okt. und 6. Dez. 1790.
[75]) Vgl. O. Walzel „Die Sprache der Kunst", Jahrb. der Goethe-Gesellschaft, Bd. 1, 42 fg.
[76]) Goedeke, Grundriß IV², 95, bemerkt zu diesem Urteil: „Das umgekehrte Urteil würde das richtige sein, da man nur den Künstler heraustreten, die Sache ihm durchaus untergeordnet und in erster Reihe durch ihn wertvoll sieht" — mit Unrecht, wie mir scheint, denn Körner meint nicht eine Objektivität des Inhalts, sondern der Form.
[77]) Am 6. Dez. 1790.
[78]) Vgl. Josef Körner „Klassiker und Romantiker", Berlin 1924, 26.
[79]) An Schiller: 25. Mai 1794.
[80]) An Schiller: 25. Mai 1794.
[81]) An Körner: 25. Mai 1798.
[82]) An Schiller: 25. Aug. 1797; vgl. 27. Okt. 99.
[83]) An Schiller: 18. Jan. 1803.
[84]) Vgl. An Schiller: 27. Okt. 1799.
[85]) Vgl. An Schiller: 18. Febr. 1803.
[86]) Am 19. Nov. 1793, 1. Aug. und 25. Nov. 1795 und 3. Mai 1796.
[87]) Vgl. Friedr. Schlegels Briefe an Aug. Wilhelm vom Sommer 1794.
[88]) Vgl. Humboldt an Körner: 19. Nov. 1793, Jonas 9—11.
[89]) So O. Walzel „Deutsche Romantik" I, 27; vgl. aber Jahrb. der Goethe-Gesellschaft I, 44.
[90]) Man darf wohl Schlegels Brief an Körner vom 30. Jan. 1797 (bei Jos. Körner a. a. O., 7—13) als Zeugnis dafür nehmen, daß ihm diese Einwirkung Körners bewußt war. Er schreibt dort zur Begleitung eines Widmungsexemplars der „Griechen und Römer": „Die gute Folge Ihrer Kritik müssen Sie erst in den nächsten Bänden erwarten. Hier werden Sie nichts Neues finden als die Vorrede." [Die auf Schillers „Naive und sentimentale Dichtung" Bezug nahm.] Er habe sich jetzt in „unklassischen und antiklassischen Schriftstellern" vergraben. „Ich war auf dem besten Wege von der Welt, mich im Studium des Antiken zu petrifizieren. Doch, hoffe ich, war es noch Zeit genug, um die Biegsamkeit des Geistes zu retten."
[91]) An Schiller: 19. Sept. 1794.
[92]) Vgl. die kleinen Schriften über die Griechen, Minor I.
[93]) An Schiller: 28. März 1794; vgl. auch 25. Mai und 19. Sept. 1794; 25. Aug. 1797.
[94]) An Schiller: 28. Febr. 1803.
[95]) An Schiller: 25. Mai 1794.
[96]) An Schiller: 25. Mai 1794 und 19. Sept. 1794.
[97]) An Schiller: 7. Nov. 1794.
[98]) An Schiller: 18. Dez. 1795; 20. Jan. und 23. Febr. 1796.
[99]) Stern 303—04.
[100]) An Schiller: 27. Juli 1804.
[101]) An Schiller: 27. Juli 1804.

4. Kapitel.

[1]) An Schiller: 13. Jan. 1788.
[2]) An Schiller: 14. Febr. 1794.
[3]) An Schiller: 4. Juni 1792 und 3. Juni 1788.
[4]) An Körner: 18. Jan. 1788.
[5]) An Schiller: 21. Jan. 1788.
[6]) An Schiller: 3. Juni 1788.
[7]) Am 28. Nov. 1812, Jonas 136/37.
[8]) An Körner: 18. Jan. 1788.
[9]) An Schiller: 10. Sept. 1794.
[10]) An Theodor: 17. Jan. 1812 und 13. Sept. 1811; abgedruckt bei A. Wolff a. a. O. IV, 201.
[11]) Abgedruckt im „Euphorion" XII, 798/99.
[12]) Vgl. Humboldts Antwort an Körner vom 12. Aug. 1830, Jonas 157.

[13]) An Körner: 12. Aug. 1830, Jonas 155.
[14]) An Theodor: 17. Jan. 1812.
[15]) Vom 23. April 1812, Werke, Abt. Briefe XXII, 345.
[16]) An Schiller: 25. Febr. 1791; vgl. seine Bemerkung vom 9. Februar 1789, daß es Bürger an „Gehalt" fehle.
[17]) Werke VI, 316.
[18]) An Schiller: 30. Juli 1797.
[19]) Werke X, 299 fg.
[20]) Schiller an Körner: 1. Sept. 1794.
[21]) An Schiller: 7. Nov. 1794.
[22]) Vgl. an Schiller: 5. März 1802.
[23]) Stern 111.
[24]) An Schiller: 9. Juli 1797.
[25]) Vgl. Körner an Schiller: 27. Okt. 1788, Schiller an Körner: 30. März 1789.
[26]) Vgl. Friedr. L. Stolberg „Ueber die Begeisterung", Ges. Werke, Hamburg 1820—25, X, 397 fg.
[27]) Vgl. Stern 94.
[28]) Vgl. Stern 82.
[29]) Werke VI, 316.
[30]) Stern 73.
[31]) Stern 121.
[32]) Vgl. an Theodor: 3. April 1812.
[33]) Vgl. an Theodor: Anfang Sept. 1811.
[34]) Vgl. Werke X, 9 fg.
[35]) An Schiller: 25. Nov. 1793.
[36]) Stern 97.
[37]) An Schiller: 19. Aug. 1787.
[38]) An Schiller: 4. März 1789.
[39]) An Schiller: 9. Febr. 1789.
[40]) Im Okt.—Nov. 1792.
[41]) An Schiller: 10. Sept. 1794.
[42]) Als Beleg dafür mag seine Auffassung von dem jungen v. Stein dienen, den er als eine Art Musterbeispiel Goethescher Erziehung, als pädagogisches Kunstwerk [An Schiller: 6. Nov. 1795] folgendermaßen schildert: „In seinem ganzen Wesen ist nichts, wodurch man von ihm begeistert werden könnte; aber ein gewisses Ebenmaß, das dem Gefühle so wohl tut, wie dem Auge die schönen Verhältnisse der Architektur."
[43]) Man vergleiche damit Baggesens böses Gedicht [Goethe-Jahrb. II, 7/8]

„Wenn andre den Gedanken hin und her
Mühselig suchen, endlich müde finden,
So suchen ihn Gedanken kreuz und quer
Und finden ihn — doch nur von ungefähr;
[Denn ernstliche Besuche haßt er sehr.]
Und stünd's bei ihm, er ließ' sich niemals finden.
Er hat dem Pöbel manches Buch geschenkt,
Worin er niemals dacht', und jede Zeile — denkt!"

Dieses, wie Brandes sagt, „völlig im Geiste des vergangenen Zeitalters geschriebene" Gedicht mag zeigen, was dazu gehörte, den Gegensatz Schiller-Goethe als den Gegensatz zweier Typen zu erfassen.
[44]) An Schiller: 27. Sept. 1797.
[45]) Am 21. Dez. 1797, Jonas 85/86.
[46]) Vgl. An Theodor: 17. und 24. Juni 1808 über die „Natürliche Tochter"; 21. Sept. 1810 über die „Wahlverwandtschaften"; an Goethe: 10. Nov. 1912 über „Dichtung und Wahrheit".
[47]) Vgl. Goethe an Körner: 22. Juli 1823, wo Goethe schreibt, daß alles „Edle, Wohlverknüpfte" über die Zeiten hinausreiche.
[48]) Vgl. Ad. Stern „Goethe und Dresden", Goethe-Jahrb. XXI, 180.
[49]) An Schiller: 24. Dez. 1787; vgl. auch 2. Aug. 1787.
[50]) An Schiller: 12. April 1789.
[51]) An Schiller: 24. Dez. 1787; vgl. auch 2. Aug. 1787.

[52]) An Körner: 5. Mai und 27. Mai 1793.
[53]) An Schiller: 11. Mai 1793.
[54]) An Schiller: 4. Juni 1792.
[55]) Vgl. an Schiller: 16. Jan. 1800.
[56]) Hebbel, a. a. O., 161, bemerkt dazu: „Jawohl, und glücklich ist die Zeit, die einen Kritiker erstehen sieht, wie Körner ihn hier verlangt; einen Geist, in dem die Kunsterkenntnis so spezifisch hervortritt wie im echten Dichter das Kunstvermögen."
[57]) An Schiller: 5. Mai 1791.
[58]) Minor II, 177.
[59]) Minor II, 177.
[60]) W. Benjamin „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik", Diss. Bern 1920, 59.
[61]) Stern 116.
[62]) Minor II, 40.
[63]) Minor II, 177/78.
[64]) Minor II, 140.
[65]) Minor II, 177/78.
[66]) Schiller an Goethe: 27. März 1801; Goethe an Schiller: 3. April 1801.
[67]) An Schiller: 4. Juni 1792.
[68]) An Schiller: 8. Okt. 1799; 23. Dez. 1797 [Kritik des Hölderlinschen Gedichts „An den Aether"].
[69]) Am 27. Juli 1804.
[70]) Stern 125/26
[71]) Minor I, 18.
[72]) An Schiller: 14. Febr. 1794.
[73]) Stern 126.
[74]) Stern 126.
[75]) Stern 127.
[76]) Am 1. Dez. 1788; vgl. auch 21. Dez. 1795, 16. März 1798.
[77]) An Körner: 10. Dez. 1794, Jonas 36.
[78]) So O. Harnack „Körners kritische Mitarbeit an Schillers Werken", Preuß. Jahrb. Bd. 65, 409.
[79]) Am 20. Dez. 1793; vgl. auch 27. Sept. 1795.
[80]) R. Haym, a. a. O., 129.
[81]) An Schiller: 19. Sept. 1794.
[82]) An Schiller: 27. Sept. 1795.
[83]) Harnack, a. a. O., 408. Mit Recht betont Harnack, daß Hayms Bemerkung, Körner vertrete mit seinem Urteil die Nation und das Publikum (a. a. O., 131) nicht zutrifft: „Körners Urteil war zu individuell, um für das Urteil der Nation, zu durchdacht, um für das des Publikums zu gelten."
[84]) An Schiller: 23. Okt. 1795.
[85]) Vgl. Friedr. Schlegel an Aug. Wilhelm: 7. Dez. 1794.
[86]) Am 19. Nov. 1796.
[87]) An Goethe: 17. Dez. 1796.
[88]) An Schiller: 21. Juli 1797 (über Burgsdorf).
[89]) Stern 72.
[90]) Stern 72.

5. Kapitel.

[1]) An Schiller: 30. Juli 1797.
[2]) Vgl. was Körner in der Kritik des Musenalmanachs für 1799 vom 27. Dez. 1798 über Sophie Mereaus Gedichte sagt.
[3]) Vgl. Werke, Abt. I Bd. 34, 439; dazu Kohler „Grundformen von Goethes Aesthetik". Diss. München 1922, 47.
[4]) An Schiller: 12. April 1789; vgl. auch 29. Febr. 1788.
[5]) An Schiller: 9. Febr. 1789.
[6]) Am 6. Okt. 1790. Vgl. die Rezension des Musenalmanachs für 1789 vom 25. Dez. 1797, wo es mit Bezug auf eine Nachahmung der Elegien heißt: Bei Goethe „war das Schwelgen gleichsam nur ein sinnliches Ge-

wand, in dem eine geniale Natur erschien; hier ist es eigentliches Objekt der Darstellung."

[7]) An Schiller: 9. Mai 1801; An Theodor: 2. Okt. 1810.

[8]) „Stoff" wird von Körner hier und an andern Stellen in doppelter Bedeutung gebraucht: einmal für das, was wir heute „Gehalt" nennen [so an dieser Stelle], dann aber auch im Sinne des Objekts der künstlerischen Formung. Deshalb soll im Folgenden für „Stoff" in der letzteren Bedeutung das Wort „Gegenstand" eingesetzt werden.

[9]) An Körner: 12. Sept. 1794.

[10]) Humboldt an Schiller: 16. Okt. 1795.

[11]) Vgl. an Schiller: 9. Mai 1801; 19. Okt. 1802; 11. Okt. 1796 [zu: „Mädchen aus der Fremde", „Der Besuch"].

[12]) Am 18. Mai 1830.

[13]) Stern 94/95.

[14]) Stern 94.

[15]) An Schiller: 9. Juli 1797.

[16]) An Schiller: 8. Okt. 1797; 9. Juli 1797.

[17]) Vgl. Werke Abt. I Bd. 47, 65; 91/92.

[18]) An Schiller: 19. Dez. 1801; vgl. 9. Juni 1802 über den Alarcos.

[19]) Stern 94.

[20]) Rezension des Musenalmanachs für 1798 vom 25. Dez. 1797.

[21]) Vgl. R. M. Meyer „Innere Form", Goethe-Jahrb. XIII, 229 fg.; J. Minor „Miscellen". Goethe-Jahrb. XIV, 296; ders. „Die innere Form", Euphorion IV, 205 [hier ist zum ersten Mal Körners Definition mit aufgezählt].

[22]) Diese Möglichkeit muß jedenfalls genau so in Betracht gezogen werden, wie R. M. Meyers Vermutung, daß Goethe ihn vermittelt habe.

[23]) An Schiller: 27. Juli 1804; vgl. auch Stern 82.

[24]) Stern 95.

[25]) An Schiller: 1. Febr. 1791.

[26]) An Theodor: 30. Mai 1810.

[27]) Stern 95.

[28]) Stern 95; vgl. an Schiller: 23. und 25. Sept. 1801.

[29]) Werke, Abt. I, Bd. 47, 78.

[30]) Stern 91.

[31]) An Schiller: 8. Okt. 1797.

[32]) Stern 95.

[33]) Stern 96.

[34]) Stern 100.

[35]) Stern 99.

[36]) Stern 96.

[37]) Stern 97.

[38]) Stern 96.

[39]) Stern 403, vgl. auch 138.

[40]) An Schiller: 6. Dez. 1790.

[41]) Rezension des Musenalmanachs für 1798 vom 25. Dez. 1797.

[42]) Vgl. S. 31 und S. 63.

[43]) An Schiller: 21. Okt. 1793.

[44]) Vgl. Kohler a. a. O., 26.

[45]) Vgl. Schiller an Körner: 28. Febr. 1893 „Das Schöne der Kunst".

[46]) Körner an Schiller: 22. Juli 1800.

[47]) Stern 138.

[48]) Stern 403.

[49]) Vgl. Schiller an Körner: 13. Juli 1800.

[50]) Körner an Schiller: 22. Juli 1800.

[51]) An Schiller: 9. Juli 1797.

[52]) An Schiller: 4. März 1789.

[53]) An Schiller: 14. April 1789.

[54]) An Schiller: 19. März 1789.

[55]) An Schiller: 23. und 25. Sept. 1801.

[56]) An Schiller: 1. Dez. 1797.

[57]) An Körner: 28. Nov. 1796.
[58]) An Schiller: 15. Dez. 1796; vgl. auch 9. und 25. Nov. 1801.
[59]) Vgl. Schiller an Goethe: 24. Nov. 1797.
[60]) Vgl. Körner an Schiller: 8. Okt. 1797.
[61]) Werke XIV, 9.
[62]) An Schiller: 9. April 1799; 9. Juli 1800; 9. Mai 1801; 18. und 28. Februar 1803.

6. Kapitel.

[1]) An Schiller: 14. Febr. 1794.
[2]) An Körner: 3. Febr. 1794.
[3]) An Schiller: 30. Juli 1797.
[4]) An Theodor: 18. April 1811.
[5]) An Theodor: 18. April 1811.
[6]) Schiller an Körner: 28. Juli 1800.
[7]) Am 8. Jan. 1813.
[8]) An Theodor: 8. April 1811.
[9]) Stern 92; vgl. auch an Schiller: 16. Jan. 1800 und 18. Mai 1803.
[10]) Am 9. Febr. 1789.
[11]) An Körner: 25. Febr. 1789.
[12]) An Schiller: 4. März 1789.
[13]) An Schiller: 2. April 1790.
[14]) An Schiller: 17. Aug. 1792; vgl. auch 11. Mai 1793.
[15]) An Schiller: 4. März 1789.
[16]) An Schiller: 8. Okt. 1797.
[17]) An Schiller: 14. Sept. 1795.
[18]) An Schiller: 19. März 1789.
[19]) An Schiller: 2. Sept. 1795.
[20]) An Schiller: 2. Sept. 1795.
[21]) Vgl. Körner an Schiller: 8. Juli 1796; an Theodor 2. Okt. 1810.
[22]) Humboldt an Körner: 21. Dez. 1797, Jonas 83 fg. Hier liegen z. T. die Wurzeln seiner Schrift über Goethes Hermann und Dorothea; vgl. Werke II, 154 fg. und 181.
[23]) An Körner: 7. März 1797, Jonas 61/62.
[24]) An Schiller: 30. Juli 1797.
[25]) Rezension des Musenalmanachs für 1798 vom 25. Dez. 1797 zu der „Abendphantasie" von Conz.
[26]) Rezension des Musenalmanachs für 1798 vom 25. Dez. 1797 zu dem „Lied auf dem Rigiberge" von F. Brun; vgl. dazu „Terracina" von F. Brun.
[27]) Rezension des Musenalmanachs für 1797 vom 11. Okt. 1796 zu „Landschaft" von S. Mereau.
[28]) An Schiller: 21. Juni 1795 und 18. Aug. 1795.
[29]) An Körner: 2. Okt. 1797; 27. April 1798; vgl. dagegen: 29. Okt. 1798.
[30]) An Schiller: 8. Okt. 1797.
[31]) An Schiller: 9. Juli 1797.
[32]) An Schiller: 21. Juli 1797.
[33]) An Schiller: 30. Juli 1797.
[34]) An Schiller: 30. Juli 1797.
[35]) An Schiller: 30. Juli 1797.
[36]) An Schiller: 27. Sept. 1797; vgl. Rezension des Musenalmanachs für 1798 vom 25. Dez. 1797.
[37]) An Körner: 27. April 1798.
[38]) Rezension des Musenalmanachs für 1799 vom 27. Dez. 1798 und Rezension des Musenamanachs für 1798 vom 25. Dez. 1797.
[39]) Rezension des Musenalmanachs für 1797 vom 27. Dez. 1798 zu Schillers „Bürgschaft".
[40]) Vgl. an Schiller: 9. Okt. 1803.
[41]) Rezension des Musenalmanachs für 1798 vom 25. Dez. 1797 zu Goethes „Braut von Korinth".
[42]) An Schiller: 22. Nov. 1791.

[43]) An Schiller: 6. Dez. 1791.
[44]) An Schiller: 17. Juni 1794.
[45]) An Schiller: 27. Sept. 1797.
[46]) An Schiller: 10. März 1797.
[47]) An Schiller: 4. März 1798.
[48]) Es ist Schiller nicht gelungen, diesen Vorwurf zu entkräften. [An Körner: 9. März 1789.] Körner behielt Recht mit seiner Behauptung, das philosophische Gespräch sei kein verhältnismäßiges Glied des Ganzen. [An Schiller: 19. März 1789.]
[49]) An Schiller: 1. Juli 1791; vgl. auch 19. März und 3. Mai 1789.
[50]) Körner ist nur der letzte Raphael-Brief zuzuschreiben: die von K. Fischer, a. a. O., und Edw. Schröder „Vom jungen Schiller", Nachr. d. Königl. Ges. d. Wiss. z. Göttingen, philos.-histor. Klasse, 1904, Heft 2, beigebrachten Beweise gegen die Verfasserschaft des ersten Raphael-Briefes erscheinen in ihrer gegenseitigen Ergänzung zwingend.
[51]) Schiller an Körner: 10. Juni 1792; Körner an Schiller: 7. Juli 1792.
[52]) An Schiller: 17. Aug. 1792.
[53]) An Schiller: 28. Okt. 1796.
[54]) An Schiller: 28. Okt. 1796.
[55]) Sowohl Schiller als auch Humboldt waren mit dieser Auffassung nicht einverstanden: vgl. Schiller an Goethe: 28. Nov. 1796.
[56]) Schiller an Körner: 21. Nov. 1796.
[57]) Vgl. Goethe an Schiller: 19. Nov. 1796; dazu H. Düntzer, Einl. zu Bd. 17 der Hempelschen Ausgabe von Goethes Werken, S. 18.
[58]) Am 21. Sept. 1810.
[59]) Am 10. Nov. 1812.
[60]) Am 2. Juni 1795.
[61]) An Schiller: 15. Juni 1795.
[62]) Schiller an Körner: 13. Juli 1800.
[63]) An Schiller: 9. Juli 1800.
[64]) An Schiller: 27. Juli 1804; vgl. auch 26. Juni 1800, über Schillers Macbeth-Uebersetzung.
[65]) An Schiller: 9. Juli 1800.
[66]) An Schiller: 16. Jan. 1800.
[67]) An Schiller: 9. April 1799.
[68]) An Schiller: 10. Juni 1797.
[69]) An Schiller: 22. Juli 1800.
[70]) An Körner: 24. März 1800.
[71]) Werke VI, 82—84.
[72]) An Schiller: . . . . Nov. 1788.
[73]) An Schiller: 18. und 28. Febr. 1803.
[74]) An Schiller: 9. April 1799.
[75]) An Schiller: 9. Juli 1800.
[76]) An Theodor: 11. April 1811.
[77]) An Körner: 30. Sept. 1796, abgedruckt bei Jos. Körner, a. a. O., 10.
[78]) An Schiller: 4. März 1789; 23. Mai 1795; 5. Okt. 1796; 25. Juni 1797, an Theodor: 27. Febr. 1812.
[79]) Stern 121.
[80]) An Körner: 13. Mai 1801.
[81]) An Schiller: 18. Mai 1801.
[82]) An Schiller: 4. März 1789.
[83]) An Theodor: 27. Febr. 1812.
[84]) Stern 121/22.
[85]) An Schiller: 5. Okt. 1796 und 28. Juli 1802.
[86]) An Theodor: 27. Febr. 1812.
[87]) An Schiller: 18. Mai 1801.
[88]) Stern 122.
[89]) An Schiller: 19. Nov. 1803.
[90]) An Ad. Müllner: 24. Okt. 1814; abgedruckt bei F. Jonas „Ch. G. Körner, Berlin 1882, 336.
[91]) Stern 123 fg.

[92]) An Schiller: 19. Nov. 1802.
[93]) Stern 125.
[94]) Stern 124.
[95]) An Schiller: 28. Juli 1802; vgl. auch 19. Nov. 1802.
[96]) Vgl. an Schiller: 19. Sept. 1802.
[97]) Vgl. Humboldt an Körner: 21. Dez. 1779, Jonas 86; Körner an Schiller: 19. Sept. 1802.
[98]) Von Körners eingehenden Studien zum Tanz hat sich leider nichts erhalten. Vgl. seine Briefe an Schiller vom 28. Jan., 27. Sept. und 15. Dez. 1795; Friedr. Schlegel an Körner: 30. Sept. 1796 bei Jos. Körner a. a. O., 10.
[99]) Vgl. an Schiller: 7. Okt. 1801; an Theodor: 16. Okt. 1808.
[100]) Vgl. S. 74.
[101]) Vgl. Humboldts kritische Bemerkung zu Körners Aufsatz, Werke VII[2], 567—69; ferner seine Briefe an Körner vom 7. Mai und 1. August 1795, Jonas 38 fg.
[102]) Vgl. seine Anmerkungen zu Körners Aufsatz, Werke XV[1], 378—81.
[103]) An Schiller: 15. März 1795.
[104]) Vgl. Schiller an Körner: 5. Febr. 1795.
[105]) Vielleicht sogar mit Absicht; vgl. Körner an Schiller: 10. Sept. 1794.
[106]) Körner an Zelter: 27. Sept. 1803, abgedr. bei Jonas, a. a. O., 105 fg.
[107]) An Schiller: 19. (29.?) Juni 1803.
[108]) Friedr. Schlegel an Aug. Wilhelm: Nov. (?) 1795; über das Verhältnis von Plastik und Musik hat Schlegel später in der Abhandlung „Ueber das Studium der griechischen Poesie" ganz ähnliche Gedanken geaußert.
[109]) Vgl. W. Hilbert „Die Musikästhetik der Frühromantik", Remscheid 1911, 99fg., vgl. Minor I, 137.

Marie Braeker, geboren am 15. Juli 1901 zu Haspe i. W. als Tochter des Pfarrers Ernst Braeker, besuchte die Höhere Mädchenschule in Haspe und das Lyzeum und Oberlyzeum mit anschließender Seminarklasse in Hagen i. W. Das Reifezeugnis erwarb sie Ostern 1920, das Zeugnis der Lehrbefähigung für Lyzeen Ostern 1921. Sie studierte an den Universitäten Münster, Tübingen und Berlin ev. Theologie, Deutsch, Englisch und Philosophie. Während der ersten Semester bestand sie je eine Ergänzungsprüfung im Lateinischen und Griechischen. Sie besuchte die Uebungen und Seminare der Professoren Grützmacher, Schlatter, Schmitz, Wehrung; Bohnenberger, Hübner, Petersen, Kluckhohn, Schwering, Franz, Hase, Keller, Brunswig, Spranger, hörte Vorlesungen bei den Professoren Harnack, Heim, Lietzmann, Sellin, Magon, Roethe, Brandl, Dessoir, Ettlinger und anderen. Die Anregung zur Dissertation gab Herr Professor Dr. Schwering. Die Verfasserin weiß sich ihm für das tätige Interesse, mit dem er den Fortgang der Arbeit begleitet hat, dankbar verpflichtet. Im Dezember 1927 bestand sie die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen.